EDY MINGUZZI

# L'ENIGMA FORTE

## Il codice occulto della Divina Commedia

ECIG

EDIZIONI CULTURALI INTERNAZIONALI GENOVA

Enigmi della Commedia si possono considerare la «dottrina che si asconde» e la struttura occulta, dai quali dipende la soluzione di altri enigmi derivati, come l'identità del Veltro, delle tre fiere, del Cristo-Androgine, di Matelda, o il significato dei «numeri sacri»; e tutti questi enigmi, investigati invano da secoli, trovano ora nel saggio di Edy Minguzzi una inaspettata soluzione, che inquadra il poema secondo una legge tradotta in una tassonomia rigorosa come il sistema di Mendelejeff.
Tale soluzione fornisce la chiave per accedere a quello che l'autrice, sulla scorta dei più recenti studi di semantica e di semiologia, individua come il vero «enigma forte» della Commedia: il luogo proprio del linguaggio nello iato fra significante e significato, fra parola e immagine. Dante, esploratore primo della lingua italiana, colui che «mostrò ciò che potea la lingua nostra», trapassa lo spessore del linguaggio, raggiunge la sede dell'immagine, la rinfaccia ai limiti della verbalizzazione e ricolloca nella sua esperienza esistenziale-letteraria il dubbio degli scettici; e con questo percorso definisce, precorrendo i secoli, l'inquietante aporia che è oggi al centro della problematica culturale.

EDY MINGUZZI, glottologa e membro del Sodalizio Glottologico dell'Università degli Studi di Milano, è autrice dei saggi *Alchimia* (Milano 1975) e *Femminilità e femminismo* (Genova 1981) oltre che di numerosi studi ed articoli sull'esegesi del mito e sulla cosmologia classica e medievale.

ISBN 88-7545-264-4

EDY MINGUZZI

# L'ENIGMA FORTE

Il codice occulto
della Divina Commedia



ECIG
EDIZIONI CULTURALI INTERNAZIONALI GENOVA

L'AVVENTURA INTELLETTIVA

IN COPERTINA: «IL REBIS, EMBLEMA ALCHEMICO» DA
«LE XII CHIAVI» DI BASILIO VALENTINO
ISBN - 88-7545-264-4

VIA CAFFARO 19/10 - GENOVA
I EDIZIONE 1988
II EDIZIONE 1989

# PREFAZIONE

*Come studiosa e come docente di Letteratura Italiana mi sono sempre sentita attratta dal tanto dibattuto problema della «struttura occulta» della Commedia: quella struttura che bisogna pur ipotizzare come asse di simmetria fra i tre mondi e come garanzia di coerenza dottrinaria ed estetica nell'apparente eterogeneità delle tre Cantiche. Tuttavia non avevo mai pensato di cimentarmi su un terreno così arduo, un po' perché i miei interessi si orientano prevalentemente verso la glottologia, e un po' perché, visto che illustri dantisti si erano dovuti arrendere davanti a questo «enigma forte», non mi sembrava il caso di allungare con il mio nome la lista dei caduti.*

*Ma dieci anni fa è successo il primo fatto che mi ha costretto ad occuparmi della «dottrina che si asconde». Stavo preparando un'analisi filologica sul* De Nuptiis Philologiae et Mercurii, *il poemetto esoterico di Marziano Capella. Man mano che l'analisi procedeva mi balzavano all'occhio associazioni sempre più precise tra il* De Nuptiis *e la Commedia. Mi dedicai allora al confronto delle due opere, e giunsi alla conclusione che le metafore, le sequenze, gli stilemi e i simbolismi più significativi del viaggio di Dante e Philologia coincidono. Di più: il viaggio costituisce in entrambe le opere la trasposizione allegorica di un rituale iniziatico, e simili sono le tappe e la dottrina.*

*Il* De Nuptiis *è il modello ispiratore dalla Commedia? Problema spinoso. Il viaggio di Philologia ad Hermes ha un carattere, un significato e un fine dichiaratamente neoplatonico, anzi, più propriamente, ermetico. Potevo attribuire al viaggio del cristianissimo Dante le stesse connotazioni? A tutta prima mi sembrò impossibile. Eppure il rapporto era così evidente che non riuscivo ad abbandonare l'idea. Del resto, mi dicevo, Dante è dichiaratamente influenzato dal neoplatonismo. Il suo viaggio poi, almeno nelle modalità, molto cristiano non è, dato che percorre i tre mondi da vivo e col corpo. E comunque, anche a non voler mettere in dubbio l'ortodossia del poeta, il modello neoplatonico ed ermetico si potrebbe considerare anche solo come espediente retorico, certo il più adeguato ad esprimere l'inusitata esperienza di Dante, quella di* indiarsi, *così simile alla* theiosis *ermetica, e per contro così dissimile da qualsiasi prassi ortodossa cristiana.*

L'AVVENTURA INTELLETTIVA

IN COPERTINA: «IL REBIS, EMBLEMA ALCHEMICO» DA
«LE XII CHIAVI» DI BASILIO VALENTINO
ISBN - 88-7545-264-4

VIA CAFFARO 19/10 - GENOVA
I EDIZIONE 1988
II EDIZIONE 1989

# *PREFAZIONE*

*Come studiosa e come docente di Letteratura Italiana mi sono sempre sentita attratta dal tanto dibattuto problema della «struttura occulta» della Commedia: quella struttura che bisogna pur ipotizzare come asse di simmetria fra i tre mondi e come garanzia di coerenza dottrinaria ed estetica nell'apparente eterogeneità delle tre Cantiche. Tuttavia non avevo mai pensato di cimentarmi su un terreno così arduo, un po' perché i miei interessi si orientano prevalentemente verso la glottologia, e un po' perché, visto che illustri dantisti si erano dovuti arrendere davanti a questo «enigma forte», non mi sembrava il caso di allungare con il mio nome la lista dei caduti.*

*Ma dieci anni fa è successo il primo fatto che mi ha costretto ad occuparmi della «dottrina che si asconde». Stavo preparando un'analisi filologica sul* De Nuptiis Philologiae et Mercurii, *il poemetto esoterico di Marziano Capella. Man mano che l'analisi procedeva mi balzavano all'occhio associazioni sempre più precise tra il* De Nuptiis *e la Commedia. Mi dedicai allora al confronto delle due opere, e giunsi alla conclusione che le metafore, le sequenze, gli stilemi e i simbolismi più significativi del viaggio di Dante e Philologia coincidono. Di più: il viaggio costituisce in entrambe le opere la trasposizione allegorica di un rituale iniziatico, e simili sono le tappe e la dottrina.*

*Il* De Nuptiis *è il modello ispiratore dalla Commedia? Problema spinoso. Il viaggio di Philologia ad Hermes ha un carattere, un significato e un fine dichiaratamente neoplatonico, anzi, più propriamente, ermetico. Potevo attribuire al viaggio del cristianissimo Dante le stesse connotazioni? A tutta prima mi sembrò impossibile. Eppure il rapporto era così evidente che non riuscivo ad abbandonare l'idea. Del resto, mi dicevo, Dante è dichiaratamente influenzato dal neoplatonismo. Il suo viaggio poi, almeno nelle modalità, molto cristiano non è, dato che percorre i tre mondi da vivo e col corpo. E comunque, anche a non voler mettere in dubbio l'ortodossia del poeta, il modello neoplatonico ed ermetico si potrebbe considerare anche solo come espediente retorico, certo il più adeguato ad esprimere l'inusitata esperienza di Dante, quella di* indiarsi, *così simile alla* theiosis *ermetica, e per contro così dissimile da qualsiasi prassi ortodossa cristiana.*

Tranquillizzata da queste considerazioni estesi il confronto con la Commedia ad altre opere specificamente ermetiche, e alla fine scoprii, oltre a molte fondamentali affinità con la prassi ermetica in generale, una corrispondenza precisa con il Pimandro del Corpus Hermeticum. Non si trattava più qui di un'analogia di situazioni o di simboli: le correlazioni di tipo dottrinale e speculativo risultavano dichiarate e inequivocabili.

Raffrontai allora i dati in mio possesso con gli studi di coloro che già prima avevano ipotizzato suggestioni ermetiche nel pensiero di Dante o dei «Fedeli d'Amore» (Pascoli, Valli, Ricolfi, Alessandrini, Peres, Caetani, Evola e Guénon) e conclusi che se una vena esoterica esisteva nella Commedia essa andava riportata ad un solco ben preciso: quello dell'ermetismo alchemico. Avevo scritto pochi anni prima un breve saggio sull'Alchimia medievale, e mi sentivo in grado di eseguire un'analisi comparata fra l'itinerario della Commedia e le tappe del Magisterio ermetico-alchemico.

I risultati furono stupefacenti. Le tre Opere alchemiche (al Nero, al Bianco, al Rosso) erano perfettamente sovrapponibili all'Inferno, al Purgatorio e al Paradiso nelle movenze, nel simbolismo, nel significato. Di più: solo alla luce della prassi alchemica molti passi oscuri o semanticamente inerti del Poema acquisivano significato, mentre il senso generale assumeva ben più vasto respiro.

È chiaro che, scoperta la natura occulta del viaggio, diventava ormai quasi un imperativo morale svelare la struttura. Anche perché, individuato il codice, bastava ormai soltanto «aguzzar gli occhi al vero».

Come ci sia arrivata è difficile descrivere: posso motivare a posteriori la mia scoperta con motivazioni ineccepibili dal punto di vista logico, ma quanto all'ordine di idee che originò l'intuizione, «io non so ben ridir com'io v'entrai». Per guidare il lettore a comprenderla mi servo del principio caro a San Tommaso, per cognitum ad incognitum.

Che cosa è sicuramente cognitum nella Commedia? Poiché «lo cielo i vostri movimenti inizia» diremo che «cognita» è la struttura del Paradiso, riflesso primo e diretto della struttura del cosmo, che si manifesta lì nella sua icastica essenzialità. È evidente che la chiarezza di tale struttura si intorbida progressivamente quanto più ci si cala nella materialità, cioè, in termini danteschi, nel Purgatorio e nell'Inferno. Ebbene, il Paradiso è diviso in sette cieli, percorsi da sette pianeti, i quali incarnano sette modalità archetipiche. Essi sono, lo dice Dante, l'elemento motore di ciascuno dei due mondi inferiori, che costituiscono quindi la manifestazione, a tre diversi livelli fenomenici, delle sette influenze planetarie. Ne ho dedotto che la divisione in sette zone nel Paradiso non può che tro-



varsi ripetuta con un criterio costante nel Purgatorio e nell'Inferno, e, ancor più, che i sette pianeti dominanti i sette cieli dovranno governare altresì le sette cornici del Purgatorio e sette ipotetiche zone dell'Inferno. Ho concretato l'ipotesi in una mappa: e la verifica occupa tutta la seconda parte del saggio.

La struttura nascosta della Commedia era svelata, e la mia fatica si poteva dire conclusa. Restava però aperto il problema più importante: l'«enigma forte», leit-motiv del Poema, che io intuivo nello iato tra immagine e parola, o, meglio, nella connessione misteriosa costantemente intessuta dal poeta fra il versante dell'immaginazione visiva e quello dell'immaginazione letteraria. I versi scritti sollevavano simmetrie cristalline e immagini statuarie di fronte alle quali la parola stessa si dichiarava estatica e impotente a spiegarle.

L'«indicibile vero» dantesco mi riconduceva in modo sorprendentemente diretto ad alcune delle più recenti esplorazioni della ricerca semiologica e artistica: mi riferisco al Roland Barthes che negli ultimi anni della sua vita sperimentò la pittura alla ricerca di un significante puro, al di là di ogni significato codificabile; al Barthes che vede il futuro della semiologia nello studio dell'artrologia delle immagini, chiave di ogni allegoria; ma ancora più specificamente al lavoro pittorico-letterario di Giorgio A. Riva che tenta un «ponte sullo iato» tra immagine e parola *.

Iato o connessione misteriosa? L'Androgine ermetico, il Cristo dantesco, il Verbo, la parola formano forse la catena significante dove si consuma il tentativo di coniugare cultura latina e cultura cristiana.

* G.A. Riva, *Chiamami Oriente*, Ecig, Genova, in corso di pubblicazione, e M. Dalai Emiliani, *Il «significante poliverso» di Giorgio A. Riva*, Scheiwiller, Milano, 1983.

## IL CANTO DELLA SFINGE

Ride la Musa fuggendo al verso in cui trema
il desiderio vano della bellezza antica.
(G. Carducci)

Dante ha consegnato ai posteri la Divina Commedia avvertendo in varie occasioni che occorre «aguzzar ben gli occhi al vero» per coglier «la dottrina che si asconde sotto il velame degli versi strani».

Il «velame» che cela la dottrina è dunque per Dante il linguaggio, che è come dire che il Verbo, nel tentativo di rivelare la rappresentazione poetica, la vela e in definitiva la occulta. Perché il vero è un'immagine che la parola non può riprodurre. Forse «aguzzando gli occhi» si arriva a captarlo (del resto, il vero è ἀλήθεια *alétheia* «ciò che non si cela») ma non lo si può poi «significar per verba». Il vero è *apórreton*, ineffabile prima ancora che vietato.

Questa convinzione di Dante trova riscontro in un antico mito. Un uomo si incontrò col vero per la strada di Tebe. L'uomo era il figlio indesiderato e maledetto di Laio: a lui, neonato destinato a morte, avevano trapassato le giunture delle gambe e dei piedi coi ceppi, e il ricordo di quel nodo gli era rimasto come stimmata nel corpo e nel nome: Οἰδιπούς, il «Piede Gonfio».

Forse per questo il vero si presentò a lui con un nome che alludeva al nodo, «Sfinge» (dal greco σφίγγω, *sfíngo*, «legare, annodare, contenere») strangolatrice o legatrice primordiale di nodi che contengono il tutto. E gli apparve in forma di donna-leone-volatile congiunti insieme: monumento allusivo all'infinita metamorfosi di Proteo? Risonanza dell'entropia universale? Metafora della polisemia?

Edipo non se lo chiese: preferì ascoltare il suo canto arcano, ridurlo a un codice noto, quello della *sua* esperienza (del resto, ciò che gli stava davanti era appunto il *suo* vero) per tradurlo in un quesito: mattino gambe quattro, mezzogiorno gambe due, sera gambe tre; ecco il nodo da risolvere. Ed ecco il senso che Edipo attribuì alla voce universale: UOMO.



Al rimbombo del Nome la Sfinge scomparve alla vista precipitando nell'abisso. L'epifania della visione tradotta in parole uccide: il Nome uccide il vero. O, meglio, ne cancella la visione, come precisa lo stesso Sofocle: «Quando una realtà si fa parola, il senso della vista (il più crudele), rimane assente».

Lo sapeva anche Socrate: costretto a nominarlo in qualche modo lo chiamò il «che cos'è?», τί ἐστιν per lasciarci poi concludere che in definitiva più propriamente lo si dovrebbe predicare come il «ciò che non è».

«Non nominare il Nome di Dio» fu il comandamento; «invano», aggiunsero gli uomini. Perché il Nome nomina sempre invano.

L'unico vero è *mysterion*, e mistica è la sua visione; dal greco μύω (*mýo*) che significa appunto «tenere la bocca chiusa». Per questo il miste, l'iniziato, tace (non si può dire l'ineffabile) e si affida al linguaggio muto del simbolo (da συν-βάλλω, *syn-bállo*, «mettere insieme») anticamente metà staccata di un oggetto da far combaciare per riconoscimento con la metà in possesso di un altro: segno spezzato in due, il simbolo ha senso proprio in quanto rappresenta contemporaneamente la frattura e il congiungimento dei suoi due termini separati, o, meglio, in quanto *è* il segno della frattura che come tale perennemente evoca il congiungimento con quell'unica indicibile realtà di cui solo i detentori hanno avuto esperienza.

Già da questo si intuisce che il simbolo, rispetto alle altre forme espressive, ha anche una funzione dinamica.

Il fatto di essere una metà staccata che reclama l'altra metà per ricostruire l'unità del tutto stimola continuamente alla ricerca di quell'indicibile «altro» di cui rappresenta simultaneamente la presenza e l'assenza; presenza del vero, assenza della parola che lo significhi.

Con questo senso lo assume Dante:

«Trasumanar significar per verba
non si porìa, però l'esemplo basti
a cui esperienza grazia serba».
(Pd. 70-72)

L'«esemplo» citato da Dante (la metamorfosi di Glauco) diventa qui il simbolo che consente la comunicazione del vero indicibile ai pochi che hanno avuto la grazia di esperire lo stesso mysterion; in questo caso, il «trasumanar».

Solo per quei pochi il simbolo evoca la presenza del vero e congiunge con esso; per chi è congiunto al vero, il nome è presagio, *Nomen Omen*. Tali erano i nomi che Adamo nell'Eden assegnava alle cose. Per gli altri non evoca nulla, limitandosi a rappresentare ciò che è (e contemporaneamente non è): un coccio spezzato. Per loro non costituisce un *sym-bolon*, «congiungimento», ma resta il suo opposto, cioè *dià-bolon*, «separazione», (da *δια-βάλλω*, *dia-bállo* «disgiungere»).

Il nome si fa Numen, segno numinoso del distacco: dall'Eden, dalla vita, dalla gran voce delle cose.

E non è un caso che il greco al termine *diàbolon* attribuisca anche per estensione il significato di «calunnia». Non solo perché il *diàbolon* genericamente disgiunge, ma soprattutto perché disgiunge il *symbolon* dal vero negandogli la sua potenza evocativa, e lo riduce al suo più piatto significato materiale: la metà di un coccio.

Con questa consapevolezza il cristianesimo ha attribuito al Maligno il nome di Diavolo, designandolo così inequivocabilmente come il principio della separazione e della negazione: esso è «lo spirito della calunnia», lo «spirito che sempre nega».

Per chi non «ha visto», il symbolon si converte in diabolon: parola pietrificata e frantumata, materializzazione dell'assenza. È da *questo* diabolon che Cristo incarnandosi avrebbe salvato gli uomini?

Sembra che Dante non lo escluda:

> «State contenti umane genti al quia
> chè se possuto aveste veder tutto
> mestier non era parturir Maria».
> (Pg. III 37)

che si interpreta così: «uomini, quanto al vero accontentatevi di sapere che c'è senza pretendere di vederlo; perché se aveste potuto vederlo, non sarebbe stato necessario che Maria partorisse»[1]. Partorisse appunto il Verbo. E allora che cosa rappresenta il parto di Maria? Evidentemente il mezzo offerto da Dio ai non vedenti di sapere che comunque il vero *c'è*: tra il symbolon e il diabolon sta il Verbo incarnato, che rivela in parole l'indicibile vero. E rivelandolo inevitabilmente lo vela.

A Edipo-uomo che svelando uccide si contrappone il Verbo che nel rivelare velando salva: salva il vero dall'uomo, l'uomo dal diabolon.



## IL FUOCO ANAGOGICO

> Ricevi il sacrificio verbale dell'anima, o Indefinibile, o Ineffabile, o tu che solo il silenzio può nominare.
> (*Pimandro*, Preghiera all'Intelligenza Suprema, CORPUS HERMETICUM I, 31)

Dunque nella tassonomia dantesca di contro a coloro che hanno visto o che vedranno (e per essi basta il symbolon che rimanda al vero) stanno le «umane genti» che non sono in grado di vedere e devono accontentarsi del velame (la luce divina abbaglia!) che rivela il vero.

Ad essi è ripetutamente rivolto il monito di fermarsi: alla «foce stretta» dove il veto divino «segnò li suoi riguardi acciò che l'uom più oltre non si metta» (Inf. XXVI 108-109), o sotto il cielo della Luna, quando consiglia a quelli che sono «in piccioletta barca» di tornare indietro, di non mettersi anzi neppure in mare, perché potrebbero smarrirsi. O fare la fine di Ulisse, che varca e affronta quel mare e quella foce «sol con un legno». Costoro devono arrestarsi al velame rivelatore, il Verbo, la parola che «si fece carne e scese tra gli uomini»; tra quelli, almeno, che non erano stati chiamati a salire fino al vero.

Ma Dante è degli eletti che sanno salire e vedere: al Verbo che scende e si fa uomo si contrappone singolarmente Dante che sale e si *india*. Ed è appunto la sua «mirabile visione» il tema della Commedia.

Si pone anche a Dante il problema di «dire» l'indicibile vero: svelare uccidendo, come Edipo, o rivelare velando, come il Verbo?

Bisogna precisare che Dante ha scarsa fiducia nella potenza rappresentativa del linguaggio: «La lingua non è, di quello che lo 'ntelletto vede, compiutamente seguace» (*Conv.* III III 5); la «somma luce» si solleva troppo oltre i «concetti mortali» (Pd. XXXIII, 68) e il «vedere» è maggiore «che 'l parlar nostro, ch'a tal vista cede» (ibid. 55-56). Il linguaggio appartiene alla sfera della razionalità, e pertanto non è adatto ad esprimere ciò che trascende la

razionalità. Più che svelare o rivelare, per Dante esso vanifica, frantumandola nella pluralità dei segni, la manifestazione del vero.

Per questo la «sentenza di Sibilla», *segnata* «ne le foglie levi», si perde al vento: il *symbolon*, disgregato dalle parole, diventa *diabolon*. Se ne deduce che la sovrapposizione diretta della parola al vero distrugge entrambi; del resto, a ben vedere, annientando col Nome la Sfinge, Edipo prepara anche la propria rovina...

Per lasciare «a la futura gente» almeno una favilla della «somma luce» a Dante non resta che cercare un catalizzatore, che consenta un graduale (e gerarchico) passaggio dalla materia allo spirito, dalla ragione alla visione, dalla parola al vero: e trova la polisemia come «ponte sullo iato»[2] tra *symbolon* e *diabolon*. «Il senso di quest'opera non è semplice; la si può anzi definire polisemos, cioè dotata di più sensi» («*Istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest polisemos, hoc est plurium sensuum*», Epist. XIII, 20).

I «più sensi» sono i vari livelli di significazione che in rigorosa gerarchia conducono il lettore dall'univocità della lettera alla polivalenza semantica del simbolo. Il quale quindi non si pone alla comprensione altrui come unico termine antitetico al *diabolon* in un drastico aut-aut: o il geroglifico della visione totale, o la metà di un coccio, ma come l'ultimo gradino di una scala che al pari di quella di Giacobbe congiunge al cielo.

La polisemia di Dante appare così come una sorta di catena di codici a gradi diversi per cui il significato usuale e comune di un termine a codice inferiore è significante di altro significato a codice superiore. Il codice ultimo è la simbologia, «poema ermetico nel quale gli iniziati sanno leggere i segreti di Dio»[3].

I progressivi gradi di lettura si riducono in sostanza a quattro, conformemente alla dottrina dei quattro elementi e delle quattro cause aristoteliche: quello letterale corrispondente alla terra e alla causa materiale, quello allegorico all'aria e alla causa formale, quello morale all'acqua e alla causa efficiente, quello anagogico al fuoco (e di *fuoco anagogico* parla Proclo) e alla causa finale.

La quaternità semantica si può ulteriormente ridurre, schematizzando al massimo, in due classificazioni: il primo senso è quello che si ricava dall'interpretazione letterale (*qui habetur per litteram*), gli altri tre, detti «mistici» sono da ricercare attraverso le cose significate dalle parole (*per significata per litteram*)[4].



Alla base dunque sta l'interpretazione letterale, «subietto e materia» delle altre. *Littera gesta docet*, insegna il noto distico[5]: la lettera è *historiale*, e pertanto il suo significato è univoco.

Da questa è necessario partire, raccomanda Dante, perché «in ciascuna cosa, naturale e artificiale, è impossibile procedere a la forma, senza prima essere disposto lo subietto sopra che la forma dee stare»[6]. E soprattutto perché per chi vuole salire la scala che dall'umano va al transumano vale la regola applicata da Dante per «salire al colle»: camminava in modo «che il piè fermo era sempre il più basso»[7]. Il significato della lettera è il più materiale e corrisponde al gradino più basso, ma costituisce anche il punto di riferimento più sicuro in virtù della sua univocità.

Di elemento in elemento e di causa in causa si dovranno poi svelare gli altri sensi progressivamente più sottili e polisemici fino ad arrivare al più arduo, che li trascende tutti, tanto che non è più un senso, ma un «sovrasenso»: quello anagogico: «Lo quarto senso si chiama anagogico, cioè sovrasenso, e questo è quando spiritualmente si spone una scrittura la quale, ancora [sia vera] eziandio nel senso letterale, per le cose significate significa de le superne cose de l'etternal gloria»[8].

I primi tre sensi sono alla portata della comprensione umana e razionale: insegnano il *quid credas* e il *quid agas* in rapporto al messaggio letterale. Si possono quindi percorrere «in piccioletta barca», perché in definitiva corrispondono al *quia* accessibile alle «umane genti»: per tutti le parole sono sufficienti a significare, perché non si esce dall'ambito della rivelazione.

Per l'altro senso invece, quello anagogico, le cose reali e materiali significate dalle parole rimandano alla cosa trascendente verso cui si può solo tendere: il vero indicibile. E qui «sono le cose significate dalle parole, non le parole stesse, che a loro volta significano altre cose»[9], e cose superne ed eterne: i «segreti di Dio».

Fra tutti i mistici dei tempi suoi che esperirono l'*excessus mentis* solo Dante cercò di trasferire la visione in parole significanti, almeno fin dove fu possibile. Ma giunto oltre la soglia della verbalizzazione, nel regno muto del simbolo, anch'egli, come il Pimandro del *Corpus Hermeticum*, offrì un «sacrificio verbale» al Dio «che solo il silenzio può nominare»: significò, non più con le parole, ma con le cose.

## IL SOGNO, LA PASSIONE E L'*ALTRO*

---

> Qual è colui che somniando vede,
> che dopo il sogno la passione impressa
> rimane, e l'altro a la mente non riede.
>
> (Pd. XXXIII 58-60)

Il significato anagogico, riferendosi direttamente al vero, e quindi a un principio universale e alla legge cosmica, coordina e unifica gli altri tre in una sintesi superiore perché li riporta gerarchicamente a un'origine che li trascende: non a caso si chiama sovrasenso. Costituisce quindi il centro verso il quale convergono in simmetria radiale gli orientamenti politici, filosofici, cosmologici e religiosi presenti nell'opera.

Pertanto si rivela come la chiave ermeneutica unica e insostituibile per comprendere il senso complessivo del poema e per attingere al mondo archetipico che l'ispirò.

Ma il «fuoco anagogico», lo si è visto, non è facilmente accessibile. È come i fuochi alchemici: non brucia ma trasforma. Al suo calore l'esperienza semantica si traduce in una ininterrotta metamorfosi dei significati in significanti che nel loro improprio gioco mentre rimandano continuamente a un indicibile «altro» pongono l'enigma della legge che a tale metabolismo presiede. Il fatto che Dante assimili la sua esperienza a una visione onirica è appropriato, ma non incoraggiante: perché «dopo il sogno la passione impressa rimane, e l'altro a la mente non riede».

Per accostarsi all'«altro» che non ritorna alla mente è necessario decodificare il linguaggio dei simboli, non tanto al fine di «leggere i segreti di Dio» o di individuare un ipotetico rimosso freudiano, quanto almeno per scoprire la reale struttura della Divina Commedia e la natura dell'esperienza di Dante.

Da dove partire per decodificare i simboli, quando anche i dati all'apparenza più inoppugnabili e concreti si vanificano nel gioco di specchi della polisemia?



Nemmeno il modello narrativo della Commedia, il viaggio, si può considerare tale: prima ancora di intraprenderlo il poeta ci informa che quello non è un viaggio, ma è l'«*altro* viaggio».

Dante si riferisce a un vero che non solo non si può dire, ma non si può neppure esperire se non si supera il normale stato di coscienza umano; e non è tutto: nemmeno seguendo lui se ne può cogliere un barlume, chè anzi si rischia lo smarrimento definitivo.

Ignoto l'obiettivo, inadeguati i mezzi per raggiungerlo, evanescente e dichiaratamente non affidabile la potenziale guida che «varca cantando» il pelago, ignara dei pellegrini che dietro arrancano per raggiungerla. E in questo Dante è crudamente esplicito:

> «O voi che siete in piccioletta barca
> desiderosi d'ascoltar, seguiti
> dietro il mio legno che cantando varca,
> tornate a riveder li vostri liti:
> non vi mettete in pelago chè forse
> perdendo me rimarreste smarriti».
>
> (Pd. II, 1-5)

In altri termini, chi vuole ascoltare parole stia contento al «quia», alla rivelazione e al sicuro terreno della lettera. Egli d'ora innanzi non parla nemmeno più: canta.

Posti così i termini del nostro problema, l'opera che ci attende appare ben più simile a una decriptazione che non a una decodificazione, dal momento che il codice è ignoto.

Davanti a questa realtà sembrerebbe assai più ragionevole (e così è apparso a molti) ripiegare dignitosamente sul «quia» e imporsi la convinzione che Dante abbia costruito tutta questa gigantesca impalcatura ad esaltazione della religione rivelata e ad esterminio del clero indegno, a celebrazione dell'impero e a vituperio dei prìncipi cattivi, per due Soli, per i Guelfi Bianchi (o per i ghibellini fuggiaschi?) e, di passata, a fustigazione del vizio e a lode della virtù.

Per tutti questi messaggi i codici ideologici esistono, e sono chiari e inequivocabili; perfino i «simboli», a preservare da rischi ermeneutici, sono già tutti tradotti in partenza: sono quelli del repertorio medievale cristiano, così noti che qualcuno a ragione par-

la di tipologia (è azzardato definirla ormai lessico emblematico?) più che di simbologia: Virgilio è la ragione, Beatrice è la Teologia o la Rivelazione o la Fede (si può scegliere) il Veltro è un imperatore (Arrigo VII? ma allora perché Dante afferma più volte che deve scendere dal Cielo? Il Messia?) in mezzo a un tripudio di virtù cardinali e teologali, la cui somma è sette, come i sette peccati capitali, e i conti tornano perché sette sono i giorni della Creazione. Così si spiegano tutti i settenari, le arti del Trivio e del Quadrivio, le sette porte del Limbo, le sette cornici del Purgatorio e i sette cieli. Per il tre c'è la santissima trinità, per il quattro i Vangeli, per il dodici quanto meno fanno fede le tribù di Israele (e poi basta pensare che vale tre per quattro) e il nove è la potenza di tre che spiega tutto. La luce dei Testamenti illumina senza difficoltà anche i versi più «strani». Una cosa però non si spiega: nell'universale chiarificazione dove finisce la «dottrina che si asconde»? È del tutto improbabile che Dante l'abbia occultata qua e là sotto allegorie testamentarie peraltro abbastanza trasparenti al solo scopo di condannare i posteri a un'irriverente caccia al tesoro.

Se quella dottrina si poteva dire in parole, Dante l'avrebbe detta. Non lo ha fatto perché evidentemente era irriducibile alla verbalizzazione.

Il simbolismo cristiano è presente nella Commedia, ma, ormai degradato da un processo di razionalizzazione, fa parte anch'esso della dottrina rivelata, dunque delle cose che significano altre cose: è un supporto o una modalità di espressione, quando non è una formula, per alludere a un'altra realtà che lo trascende.

E comunque, se lo si prendesse come unica chiave ermeneutica della Commedia si arriverebbe a una conclusione invero sconcertante, e cioè che il viaggio di Dante molto cristiano non è, né nello spirito né nelle modalità.

E non tanto perché il buon cristiano non esalta l'impero a scapito della Chiesa, e come guida alla ricerca di Dio non si sceglie un Virgilio pagano; non tanto perché il cristiano al massimo si santifica ma non si «indìa», né transumana, né chiama Cristo «sommo Giove» né invoca Apollo come patrono. Non tanto per questo; ma piuttosto perché il cristiano non varca i «tre mondi» (se tutto va bene ne vede solo due): gli unici che hanno percorso l'intero



itinerario sono, lo dice Dante, lui stesso, Maria e Cristo; e soprattutto perché per il cristiano quel viaggio si compie unicamente da morti (ed è senza ritorno) e con l'anima, mentre Dante lo fa da vivo, e con il corpo, e, si badi, al fine di «tornare altra volta là dov'io son».

E attribuisce tale importanza a questo irripetibile privilegio che quando nell'alto dei cieli si trova davanti a San Giovanni, di cui si raccontava che fosse stato assunto col corpo in cielo, mette subito in chiaro che la diceria è falsa: «Perché t'abbagli / a veder cosa che qui non ha loco? In terra è terra 'l mio corpo» (Pd. XXV 122-129). Il che equivale a un preciso «distinguo»: San Giovanni no, Dante sì, e come lui solo Cristo e Maria («Con le due stole nel beato chiostro / son le due luci sole che saliro», *ibid.*, 127-28).

Salire in Paradiso col corpo è «cosa che qui non ha loco»: è, in tutti i sensi, *oùtopos*, utopia, almeno per la dottrina cristiana. La quale quindi non corrisponde, è appena il caso di ribadirlo, alla «dottrina che si asconde». Anzi: spesso appare prima antitetica e poi subordinata a questa. Laddove la dottrina rivelata impone obblighi e divieti, quella occulta consente a Dante di infrangerli felicemente tutti. Se ne meraviglia anche Catone: «Son le leggi d'abisso così rotte? O è mutato in ciel novo consiglio...?» (Pg. I 46-47).

Ne consegue che ricorrere alla simbologia cristiana e alla dottrina cristiana nelle sue forme essoteriche per decodificare il messaggio dantesco corrisponde a una consapevole rinuncia. Il «fuoco anagogico» non si può ridurre entro gli schemi di una dottrina rivelata: la trascende.

E allora poniamoci la domanda in altri termini, seguendo del resto una direttiva indicata dallo stesso Dante: *per cognitum ad incognitum*. C'era a quei tempi una dottrina, nota a Dante, che insegnasse ad attingere direttamente al mondo trascendente con le stesse modalità, le stesse finalità, gli stessi tòpoi esposti nella Commedia?

Se c'era, è possibile che Dante vi abbia fatto ricorso, non forse perché ne condividesse i principî, ma per assumerne i codici al fine di visualizzare un'esperienza non altrimenti esprimibile.

*NOTE AL CAPITOLO I*

[1] Conformemente alla distinzione aristotelica delle due forme di conoscenza, *a posteriori* o *propter quid* (dall'effetto alla causa) e *a priori* o *quia* (dalla causa all'effetto).

[2] Dall'omonimo quadro di G.A. RIVA, riprodotto anche nel volume di M. DALAI EMILIANI, *Il significante poliverso di Giorgio A. Riva*, Scheiwiller, Milano, 1983, pag. 21 e 22.

[3] J. PEPIN, *Mythe et Allégorie*, Paris, 1976, pag. 46, «La symbologie se présente à nous comme un poème hermetique dans lequel les initiés savent lire les secrets de Dieu».

[4] «*Nam primus sensus est qui habetur per litteram, alius est qui habetur per significata per litteram*». (Epist. XIII, 20); cfr. anche S. TOMMASO, *Summa Theol.* I 1, 10: «*Et ideo, cum in omnibus scientiis voces significent, hoc habet proprium ista scientia, quod ipsae res significatae per voces etiam significent*».

[5] Littera gesta docet, quid credas allegoria, moralis quid agas, quo tendas anagogia.

[6] *Conv.* II I 9.

[7] Sull'argomento cfr. G. PASCOLI, *Prose*, Mondadori, 1971, pag. 1148 segg.

[8] *Conv.* II I 6.

[9] J. PEPIN, *Op. cit.*, pag. 87.

CAPITOLO II

# L'ALTRO VIAGGIO

---

> Due volte vincitore ho varcato l'Acheronte
> modulando volta a volta sulla lira di Orfeo
> i sospiri della santa e le grida della fata.
>
> (GÉRARD DE NERVAL)

## UN ROMANZO INIZIATICO

---

Quinci su vo per non esser più cieco
(Purg. XXVI 58)

Dante comunica esplicitamente che per giungere alla montagna e al risveglio deve «tenere altro viaggio» («altro» rispetto a quello della comune umanità) al quale si può essere destinati solo per una elezione divina.

Alla fine di questo viaggio avrà conosciuto per visione diretta la Legge dell'universo e la sua applicazione passando dallo stato umano a quello transumano.

Si tratta quindi di un'esperienza iniziatica finalizzata alla Gnosi, per comunicare la quale Dante assume quale espediente retorico il modello del viaggio.

Altri per esprimere un'esperienza indirizzata allo stesso scopo si sono serviti di allegorie diverse, come il sogno (da Maometto al Somnium Scipionis)[1], la salita su corde o scale (come gli sciamani), la metamorfosi (Apuleio). Il mitologema del viaggio come trasposizione di un itinerario esoterico o iniziatico si trova con maggior frequenza nel mito classico: tale si può considerare la catabasi di Orfeo all'Ade alla ricerca di Euridice, o l'impresa di Giasone e degli Argonauti per il possesso del Vello d'Oro, o, ancor più, la discesa agli Inferi di Enea alla conquista dell'impero[2]; quanto al viaggio di Ulisse omerico, lo stesso Dante lo reinterpretò sottolineandone il carattere simbolico, perché probabilmente la versione classica non gli sembrava abbastanza esplicita in tal senso[3].

Ma al di là di una generica corrispondenza di paradigmi metaforici è difficile istituire un preciso parallelismo di modelli narrativi o, men che meno, di modelli dottrinali tra questi mitologemi e la Commedia. È vero che il viaggio rappresenta per Orfeo, Giasone, Enea e Dante il passaggio da una dimensione umana a uno stato sovrumano, ma tanto non basta per individuare in questi o in altri simili pellegrinaggi oltremondani lo statuto paradigmatico del Poema.



Una corrispondenza più precisa e significativa sussiste invece tra la Commedia e il *De Nuptiis Philologiae et Mercurii*, il romanzo neoplatonico di Marziano Capella, che ai tempi di Dante godeva ancora di indiscussa autorità[4].

In entrambe le opere il viaggio costituisce la trasposizione allegorica di un rituale iniziatico; simili sono le tappe e le finalità, e per molti versi non dissimile la «dottrina che si asconde» sotto i «velami» filosofici e religiosi.

Già altri, studiosi di Marziano, hanno instaurato un collegamento, sia pure di passata, tra il De Nuptiis e la Commedia[5].

È quindi il caso di soffermarsi su quest'opera che può costituire un punto di riferimento del massimo interesse.

Il mito di Philologia che sale attraverso i cieli per congiungersi in matrimonio con Mercurio rappresenta allegoricamente il ritorno neoplatonico dell'anima al divino.

Tale «ritorno» si articola conformemente al modello di un rituale iniziatico, o, meglio, di *svariati rituali iniziatici*: vi confluiscono infatti precise suggestioni ermetiche, teurgiche, orfiche, insieme ad elementi derivati dai «misteri platonici»[6] e dagli oracoli caldaici.

Per questo il *De Nuptiis* (che il Panofsky definisce un po' sbrigativamente come «il romanzo didattico enciclopedico di Marziano Capella»[7]) si può forse più propriamente definire come l'ultima *summa* della misteriosofia pagana; e fu così importante la suggestione che come tale seppe esercitare, che la sua influenza giunse attraverso i secoli fino ad Agrippa di Nettesheim e al Dürer.

Il II libro in particolare si presta ad essere interpretato «come "trasposizione" mitica di una iniziazione misterica»[8]; ed è anche il libro che presenta le corrispondenze più significative con la Divina Commedia, e proprio nei passi in cui più dichiarato è l'intento di descrivere un rituale iniziatico. C'è comunque una importante differenza strutturale: il «viaggio» di Philologia si limita all'ascesa al cielo, mentre Dante attraversa i tre mondi. Pertanto le visioni e le esperienze che nel De Nuptiis sono circoscritte alla sfera

paradisiaca si ritrovano in Dante distribuite oltre che nel Paradiso anche nell'Inferno e nel Purgatorio.

Le premesse sono simili: per Dante e per Philologia l'itinerario iniziatico è propiziato dall'approvazione e dall'*elezione divina*.

Come Dante, anche Philologia teme i pericoli del viaggio; in particolare si prospetta con angoscia il momento del *salto* dall'umano al divino e la *visione accecante* della luce di Giove. E il «salto», inteso nelle religioni misteriche come il brusco transito a un diverso stato di coscienza, è particolarmente drammatizzato in vari momenti della Commedia, non soltanto nel passaggio dall'uno all'altro regno, ma anche ad ogni tappa importante del cammino; si pensi anche solo al volo di Gerione. La visione abbagliante del divino, topos ricorrente nei rituali misterici fotagogici (e in particolare del neoplatonismo[9]) si ritrova in Dante come motivo costante del Paradiso.

Prima della partenza la madre Phronesis fa indossare a Philologia una veste bianca e la cinge del suo *cingulum*, simbolo di iniziazione[10].

Dante possiede un primo cingulum che getta a Gerione al momento del «salto» (la corda «che aveva intorno cinta», Inf. XVI 106 segg.), e successivamente si cinge del giunco, che propizia la salita al secondo regno. Il primo cordiglio «*ligat*», il secondo «*religat*»; il primo tiene l'anima allacciata al corpo, l'io alla materia (e Dante se ne libera), mentre il secondo la vincola come un pegno al regno celeste[11].

Un altro rituale attende Philologia prima di salire verso il cielo: la visita delle *Muse*.

Nel testo di Marziano la presenza delle Muse è molto significativa, perché sono inseparabili dall'iniziazione (tanto che si voleva far derivare il nome Μοῦσαι *Mousai*, da *μυοῦσαι, myousai*)[12] in quanto propiziatrici del fervore poetico che consente di attingere a stati di coscienza preclusi alla ragione.

Con questo senso le assume Dante che le invoca in ciascuno dei tre canti proemiali e che, come Marziano, le vuole presenti nel momento che precede l'ascesa al cielo (Purg. XXIX, 37-42).

Philologia si appresta ora a salire al cielo; prima però deve



«vomitare» tutta la sua scienza terrena, che le esce di bocca sotto forma di libri.

La simbologia del *vomito* ritorna spesso nell'ermetismo alchemico, dove rappresenta la catarsi dell'iniziato e parallelamente i primi sussulti della «materia prima», indizio della «dissoluzione dello Zolfo». Il «vomito» sul piano umano corrisponde ai «terremoti» del *compost* ermetico[13].

Anche Dante deve rinunziare a Virgilio, il «savio gentil che tutto seppe», quando vede Beatrice[14], e liberarsi degli «aforismi» difettosi che fanno «in basso batter l'ali»: la scienza umana deve lasciare il posto alla sapienza trascendente.

Sfinita, Philologia appare come morta; è la *morte iniziatica*, premessa necessaria di ogni ascesi[15]. Non è il caso di citare qui tutti i luoghi danteschi in cui si riproduce la stessa situazione: si trovano comunque sempre in momenti di passaggio da una tappa all'altra dell'itinerario. Ricordiamo per tutti quello culminante, davanti a Dite: «Io non morii e non rimasi vivo» nell'ultimo canto dell'Inferno, per tacere dello svenimento alla porta dell'Inferno («e caddi come l'uom che 'l sonno piglia» III 136) e all'entrata nel terzo cerchio («e caddi come corpo morto cade», V, 142). Anche in Paradiso, al termine della salita attraverso i sette cieli, un grido lo tramortisce: ed è l'ultima tappa iniziatica[16].

A Philologia estenuata viene offerto un uovo, o, meglio, una «specie di uovo» (*species ovi*); è l'«uovo cosmogonico» dei misteri orfici e dionisiaci, e corrisponde alle bevande di immortalità di altre tradizioni. Forse se ne trova l'eco nelle due bevande che ingoia Dante, le acque del Letè e dell'Eunoiè.

Finalmente Philologia viene *incoronata* senza aver dovuto subire le prove iniziatiche che paventava, fra cui quelle di attraversare gli Inferi e il fuoco. È ben noto del resto che la calata negli Inferi e il successivo passaggio attraverso il fuoco erano prove fondamentali in molti rituali misterici: nell'iniziazione isiaca (Apuleio, *Metam.* XI, 23, 7), nei misteri di Mitra (Porphyr. *Antr. Nymph.* 15) e *in sacris omnibus* (Servio, *Aen.* VI, 741).

L'incoronazione è per lo più associata al superamento della condizione umana e mortale ottenuto attraverso l'iniziazione[17]. Dante sembra rifarsi puntualmente alla tradizione cui attinge Mar-

ziano: alla discesa agli Inferi dedica un'intera cantica, e al battesimo di fuoco con la successiva incoronazione l'intero canto XXVII del Purgatorio. E solo dopo tale incoronazione è degno di vedere Beatrice.

Incoronata con un'erba immortale ἀείζως (*aeìzōs*)[18] e accompagnata dal corteo delle Muse e da una *venerabilis multitudo* di altre compagne, Philologia sale verso il cielo accostandosi *ad culmina arcis aeriae* dove le viene incontro Giunone.

Del passo troviamo precisi riscontri negli ultimi canti del Purgatorio, quando anche Dante, dopo l'incoronazione, giunge alla vetta del monte; simile è il luogo, simile il corteo che accompagna il carro, simile la mistagoga (Giunone-Beatrice), che istruisce l'iniziato sulle potenze celesti e la struttura arcana del cosmo sia nel De Nuptiis che nella Commedia. Tale prassi (la *systasis*) è peraltro usuale nei rituali iniziatici.

In questa fase della narrazione c'è un passo di particolare interesse perché sembra direttamente collegato alla Commedia: «Proprio attorno alla sfera terrestre l'aria è intorbidata dal calore degli strati sovrastanti e dall'umidità degli strati inferiori, e percuotendo le anime con una corrente avvampante non le lascia volare via facilmente... in essa, in uno strepito incessante, sono avvoltolati e percossi gli spiriti malvagi che Vedio (o Plutone, detto anche Dite e Vèiove) ha giudicato»[19].

E Dante:

Io venni in luogo d'ogni luce muto
Che mugghia come fa mar per tempesta
se da contrari venti è combattuto.
La bufera infernal che mai non resta
mena gli spiriti con la sua rapina;
voltando e percotendo li molesta.
(Inf. V, 28-33)

Anche i lussuriosi danteschi sono travolti dalla tampesta e hanno appena subìto il giudizio di Minos; anche per loro, «peccator carnali», è difficile «volare via» dai legami della carne; ma ancor più colpisce il parallelismo tra i lessemi «voltando e percotendo» e «volutata colliditur».



Dopo la *systasis*, Philologia sale nel *cielo della Luna*, che si presenta a lei come uno specchio tersissimo, *instar speculi praenitentis* (II, 169); la stessa immagine annunzia nel Paradiso dantesco le anime del cielo della Luna:

Quale per vetri trasparenti e tersi
o ver per acque nitide e tranquille
non sì profonde che i fondi sien persi
tornan de' nostri visi le postille.
(Pd. III, 10-13)

Dal cielo della Luna Philologia, come Dante, seguendo l'ordine dei pianeti passa al *cielo di Mercurio*, dove «le viene incontro tutta festosa, come a padrona che va a nozze, una moltitudine svariata» (II, 171), «una folla di spiriti accorsi ad ossequiarla» (II, 172). Temi le porta come dono augurale una tavoletta che reca al centro l'uccello di Hermes-Thot, l'ibis, lambito dalle volute dei due serpenti ermetici; nella parte inferiore del dipinto sta la verga del dio, nera, verdeazzurra e dorata. La simbologia assunta da Marziano si ricollega qui strettamente a quella dell'ermetismo alchemico.

Anche Dante trova nel cielo di Mercurio un'accoglienza tanto festosa che autorizza i commentatori a interpretarla come un segno dell'appartenenza del poeta «a quella schiera»[20]; e proprio nel cielo di Mercurio si trova l'esaltazione dell'aquila imperiale, che nell'interpretazione di Dante compendia il significato regale dell'ibis, della verga e dei serpenti nello stesso senso ermetico-alchemico accolto da Marziano (v. anche più sotto, Cap. III).

Philologia attraversa Venere, Sole e Marte e giunge infine al cielo di *Saturno*, il «gelido creatore degli dèi», imprigionato nel ghiaccio. Il nume che lo governa, Saturno, assume «ora l'aspetto di drago, ora ha setole con zanne di cinghiale, ed emana un orrore mortale» (II, 197); e per allontanarsene è necessaria una immane fatica.

Le caratteristiche del cielo di Saturno, l'ultimo nel De Nuptiis e nella Commedia, corrispondono all'ultimo cerchio infernale (Caina, Tolomea e Giudecca), con i dannati imprigionati nel ghiaccio; e assai simile a Saturno è Dite, «imperator del doloroso regno», anch'egli sepolto fino al petto nel ghiaccio, anch'egli triforme, anch'egli ispiratore di orrore mortale, tanto che Dante dichiara:

«Io non morii e non rimasi vivo» (Inf. XXXIV, 25). E quanto sia faticoso allontanarsene si deduce anche solo dal fatto che nell'Inferno esso rappresenta il centro gravitazionale dell'universo «al qual si traggon d'ogni parte i pesi» (*ibid.*, 111).

Dopo un percorso penosissimo, Philologia si allontana da Saturno e arriva a vedere la calotta trapunta di stelle. Allora scende dalla lettiga, contempla *immensos luminis campos*, le «sterminate distese della luce», *aetheriaque tranquillitatis verna*, «le primavere dell'eterna serenità» e le sfere celesti.

Non diversamente, dopo il travaglioso passaggio per la «natural burella», Dante «esce a riveder le stelle»; e allo stesso modo descrive la visione del cielo nel I Canto del Purgatorio:

Dolce color d'oriental zaffico
che s'accoglieva nel sereno aspetto
del mezzo
(Purg. I, 13-15)

Ma anche nel Paradiso si trova un locus parallelus: superato il cielo di Saturno, Dante giunge all'ottavo cielo e alla costellazione dei Gemelli, dove ormai è «presso a l'ultima salute» (Pd. XXII, 124); di qui si volge a «rimirare in giù» i cieli percorsi: «col viso ritornai per tutte quante / le sette spere» (Pd. XXII, 133-134).

Alla divinità trascendente Philologia rivolge una «*preghiera silenziosa*»: «concentrato tutto l'acume della sua mente a lungo prega in silenzio osservando l'antico rituale e gridando con la voce dell'anima certe formule, diverse per cifra a seconda delle eterogenee favelle nazionali» (II, 203) e supplica «con tutta l'anima il fiore del fuoco». Il fine della preghiera è di ottenere un segno che confermi l'accettazione di Philologia da parte del Dio; e «le parve alfine di vedere che aveva meritato l'apoteosi e il proprio destino celeste» perché le apparve la *Galassia*, che evidentemente vale come segno del consenso divino.

Il parallelismo con la Divina Commedia è qui così preciso che non manca di stupire: giunto nel cielo di Marte anche Dante prega in modo assai simile a quello di Philologia, e comprende che la preghiera è accetta; e a conferma dell'approvazione divina ha



anch'egli un segno: gli appare la croce che immediatamente egli accosta... alla Galassia!

Con tutto il core e con quella favella
ch'è una in tutti a Dio feci olocausto
qual conveniasi a la grazia novella.
E non er'anco del mio petto esausto
l'ardor del sacrificio, ch'io conobbi
esso litare stato accetto e fausto.
(Pd. XIV, 88-93)

E subito dopo:

Come distinta da minori e maggi
lumi biancheggia tra' poli del mondo
Galassia sì, che fa dubbiar ben saggi
sì costellati facean nel profondo
Marte quei raggi il venerabil segno
che fan giunture di quadranti in tondo
(*Ibid.*, 97-102)

In entrambi i casi, e allo stesso punto del cammino, si assiste dunque alla medesima prassi, che consente a Philologia come a Dante di ottenere *lo stesso segno* di accettazione.

La prassi consiste in una preghiera muta, che avrà come risposta un segno parimenti muto («le parve di vedere che aveva meritato l'apoteosi» ... «io conobbi esso litare stato accetto e fausto»); il fuoco è in entrambi i casi una presenza importante (Philologia supplica il «fiore del fuoco» e Dante, nel cielo affocato di Marte, fa un olocausto, e lo ribadisce parlando di «ardor del sacrificio» e di «litare»); c'è poi un segno ineffabile, e quindi la prova visibile che consiste nell'apparizione della Galassia.

Il Lenaz[21] annota che la «*preghiera silenziosa*» διὰ σιγῆς (*dia sigēs*) o κατὰ σιγῆς (*katà sigēs*) è di origine pitagorica e ricorre spesso nei testi gnostici, magici ed ermetici; del resto, al Dio che solo il silenzio può nominare si può parlare solo senza parole: e le sue risposte sono mute.

Il «fiore del fuoco», *flos ignis*, della teologia caldaica, che per Proclo si identifica con la divinità suprema, diventa in Dante ele-

mento catartico: l'olocausto di sé consente il passaggio a una dimensione superiore.

In entrambi i casi il segno divino è simboleggiato dalla *Galassia*, epifania astrale del consenso all'«apoteosi e al destino celeste».

Il collegamento tra la Galassia e la divinizzazione nel testo di Marziano è ampiamente motivato. La Via Lattea è infatti il soggiorno degli Eroi secondo la dottrina pitagorica; e ad essa ritornano le anime degli iniziati ai misteri orfici[22]. Quella segnalata dalla Galassia è quindi la divinizzazione raggiunta attraverso due vie: o l'*eroismo guerriero* o l'*iniziazione*.

Nel De Nuptiis è associata soltanto all'iniziazione; nel Paradiso dantesco è direttamente collegata con l'eroismo.

Siamo infatti nel cielo di Marte, cioè dei guerrieri della fede (e guerriero crociato era Cacciaguida); il loro motto è «Resurgi» e «Vinci» (Pd. XIV, 125), l'inno della resurrezione dalla morte alla vita attraverso la vittoria, il che riporta alla *mors triumphalis* dell'eroe, premessa all'immortalità in molte tradizioni.

Sta di fatto però che Dante chiede a Dio il «segno» non da eroe, ma da iniziato; quindi per lui, come per Marziano, la Galassia è anche simbolo di immortalità iniziatica.

Queste considerazioni ci autorizzerebbero a supporre che Dante riprese la simbologia di Marziano, oppure che attinse alle stesse fonti di Marziano; ma c'è dell'altro. L'antica connotazione iniziatica della Galassia è ripresa e rielaborata nel Convivio, dove il poeta l'accosta a una prassi molto diffusa ai tempi suoi: il pellegrinaggio a San Giacomo di Compostella[23] che per lui è l'unico pellegrinaggio da intendersi «in senso stretto»[24], cioè come il pellegrinaggio per eccellenza; e infatti il «cammino di San Giacomo» rappresentò per tutto il Medio Evo l'equivalente del cammino verso la trascendenza sia per i cristiani che per i seguaci di altre dottrine iniziatiche, e precipuamente di quella ermetico-alchemica[25].

Assimilando la Galassia all'itinerario iacobeo Dante ha probabilmente voluto rinnovare, riportandola alla sua realtà attuale, la vitalità dell'associazione Galassia-iniziazione.

Ritornando al De Nuptiis, il viaggio interplanetario sta per terminare. Il senato degli dèi si trova nel palazzo di Giove, sulla Galassia, verso cui si dirige Philologia.



Colà schierati ci sono tutti gli dèi; Mercurio avanza scortato da Libero e Apollo, mentre al suo seguito si snoda il corteo degli angeli e degli antichi estinti che avevano meritato la sede celeste (la maggior parte di quelli menzionati figura anche nel Limbo dantesco). Inizia poi la cerimonia della lettura del contratto nuziale: le nozze ermetiche, il *mysterium conjunctionis*, uniscono così nel nome di amore i due mondi, umano e divino.

Nella Commedia il termine «nozze» si trova solo due volte, e sempre in senso traslato[26]. In un passo è sinonimo di «Paradiso»: «prima che tu a queste nozze ceni» (Pd. XXX, 135), cioè «prima che tu dopo morto venga in Paradiso»; nell'altro si specifica il senso di queste nozze (che appare assai simile a quello attribuito da Marziano), là dove si dice che Cristo «perpetue nozze fa nel cielo» (Purg. XXXII, 75). Le «nozze» di Cristo corrispondono al «connubio delle due nature, umana e divina, in cui è la ragione profonda della concordia, auspicata dal poeta, fra la carne e lo spirito, l'Impero e la Chiesa, il mondo temporale e l'eterno»[27].

Le «nozze» in Marziano e in Dante alludono allo stesso ordine di realtà, cioè a un connubio universale e armonico governato dall'Amore, che costituisce la legge profonda del cosmo: «l'Amor che move il Sole e l'altre stelle».

La scoperta di una corrispondenza così puntuale tra il *De Nuptiis* e la *Commedia* potrebbe costituire il punto di partenza per una ricerca ben più specifica e circostanziata; per quanto riguarda il quesito che ci eravamo posti, il parallelismo tra le due opere ci consente quanto meno di stabilire in modo inoppugnabile che Dante scelse il suo modello, o uno dei suoi modelli narrativi, nell'ambito della tradizione esoterica e iniziatica pagana, di cui accolse importanti elementi dottrinali (precipuamente neoplatonici)[28] e simbolici.

## LA GNOSI ERMETICA

Tu la vedrai quando non avrai nulla da dire di essa, perché la Gnosi è il silenzio...

(ERMETE TRISMEGISTO, *Il Pimandro*, Cap. X *Corpus Hermeticum*)

Non è necessario ribadire l'importanza delle analogie tra il De Nuptiis e la Commedia e delle considerazioni che ne conseguono. Dante non si peritò di attingere a una fonte dichiaratamente gnostica e pagana e di assumerne non tanto movenze estrinseche quanto piuttosto i nodi sostanziali.

Ma il *De Nuptiis* non può fornire indicazioni precise in merito alla «dottrina che si asconde»: il modello dell'iniziazione di Philologia non si può infatti riportare a una liturgia misterica definita (e il Lenaz parla a ragione di una «larga e tutto sommato ben realizzata contaminazione di nozioni attinte a rituali diversi e in buona parte comuni a differenti religioni misteriche»)[29].

Invece il «fatale andare» di Dante è cadenzato da ritmi che alludono a una prassi precisa e a un solco dottrinale rigoroso. Le affinità con il De Nuptiis inducono a continuare le ricerche nell'ambito del neoplatonismo e, in particolare, del neoplatonismo di indirizzo teurgico.

L'opera più specificamente riportabile alla Commedia è in quest'ambito il *Pimandro*, una raccolta di trattatelli che la tradizione attribuisce allo stesso Ermete Trismegisto, ma che probabilmente furono redatti da Zosimo di Panopoli nel IV secolo.

Il *Pimandro* fa parte del gruppo di scritti che costituiscono il *Corpus Hermeticum*, in cui confluirono le varie correnti esoteriche di ispirazione neoplatonica, in particolare teurgia ed ermetismo[30].

Dei quattordici capitoli che costituiscono l'opera il primo presenta singolari affinità con la Commedia: vi si descrive, in forma



di dialogo, il momento dell'iniziazione di Ermete sotto la guida di un'Intelligenza suprema, Pimandro, o, meglio, Poimandres, «pastore di uomini».

Le corrispondenze tra l'itinerario iniziatico di Ermete e quello di Dante non si riducono all'analogia di situazioni o di simboli, e travalicano anche i limiti di una generica adesione al neoplatonismo comune ad entrambi; le correlazioni di tipo dottrinale e speculativo risultano qui assai più specifiche e significative.

Sia per Ermete che per Dante il *fine* del viaggio è uno solo, e ben preciso: non una atipica apoteosi, ma una trasmutazione sostanziale: diventare Dio.

E identico è il *mezzo* che consente di «trasumanar» e di «indiarsi», come dice Dante: la visione diretta e progressiva di Dio, cioè la Gnosi. «Questo è il bene finale di quelli che posseggono la Gnosi: diventare Dio», dice anche Pimandro a Ermete.

Simili sono anche le *modalità* dell'ascesa, che avviene in tre fasi. Dante fonda l'articolazione ternaria del Poema (Inferno, Purgatorio, Paradiso) proprio su tale scansione, che Pimandro descrive sinteticamente: dapprima è il momento della corporeità; segue il vanificarsi del carattere e della forma individuale mentre passioni e desideri si purificano; «ciò che resta si alza così attraverso l'armonia», trapassa le sette sfere planetarie e giunge all'ottavo cielo «non avendo più che il suo proprio potere... Gli esseri che sono colà gioiscono della sua presenza, ed egli, divenuto simile a loro, ode la voce melodiosa delle potenze che sono al di sopra dell'ottava natura e cantano le lodi di Dio. E allora salgono, per ordine, verso il Padre». In particolare, si può notare che anche Dante inizia la scalata dei cieli solo dopo l'incoronazione che attesta il suo potere, alla settima cornice del Purgatorio; che anche lui è accolto con gioia dagli «esseri che sono colà»; e che anche nel Paradiso dantesco si sale «per ordine», conformemente alle gerarchie angeliche.

La *missione* affidata all'iniziato è uguale per Dante e per Ermete: rivelare agli uomini per la loro salvezza la «mirabile visione». Una visione fortemente influenzata dal pensiero neoplatonico in entrambe le opere: Pimandro descrive a Ermete la *genesi del cosmo* in termini assai vicini a quelli con cui si esprime Beatrice.

Intanto simile è l'esordio: Pimandro fissando il discepolo negli occhi lo invita a comprendere la luce e a conoscerla, ed Ermete trema nel guardarlo. E Beatrice:

«Così rimaso te nell'intelletto
voglio informar di luce sì vivace
che ti tremolerà nel suo aspetto»
(Pd. II, 109-111)

Fatta la luce, Pimandro e Beatrice, conformemente al solito paradigma delle iniziazioni misteriche, procedono alla *systasis*. Ermete apprende che l'Intelligenza attraverso il Verbo crea lo spirito il quale a sua volta forma le sette potenze planetarie che governano il mondo sensibile; per Dante il «primo mobile» comunica la sua virtù all'ottavo cielo che ripartisce tale potenza fra i successivi sette cieli planetari che influenzano il mondo materiale.

Altri parallelismi significativi (per quanto meno sostanziali dal punto di vista speculativo e dottrinale) contrassegnano importanti momenti della narrazione. Ad esempio, l'esperienza iniziatica prende l'avvio da una situazione identica: Ermete è immerso in un profondo sopore («come avviene a chi è immerso nel sonno per sazietà, per lussuria o per stanchezza») quando Pimandro lo chiama. È la situazione consueta nei testi ermetici e misterici: lo stato umano è considerato come un sonno dal quale l'iniziazione promette il risveglio. Non è neppure il caso di osservare che anche Dante all'inizio del «viaggio» era «pien di sonno»; un «sonno» ben custodito da «tre fiere» che possono rappresentare allegoricamente vizi simili a quelli che tenevano assopito Ermete; un «sonno» «che poco è più morte».

Sia nel caso di Ermete che in quello di Dante si presenta in questo momento della narrazione un personaggio soprannaturale avente funzione di mistagogo: Pimandro guiderà Ermete, e Virgilio Dante, nelle varie tappe del cammino iniziatico. Mentre nel testo ermetico la guida è unica per tutto il viaggio, in quello dantesco a Virgilio subentra Beatrice e a Beatrice Bernardo; ma in entrambi i casi è l'occhio del mistagogo il tramite che consente di cogliere le verità trascendenti e incorporee in forma adeguata all'intelletto.



In entrambe le opere la struttura settenaria del cosmo è soggetta a una trasposizione morale sul piano umano, donde deriva la necessità della catarsi attraverso sette fasi. Il passaggio catartico attraverso le sette sfere planetarie è un ricordo del mitraismo, e non stupisce trovarne le tracce nel Pimandro; secondo il rituale mitraico si accede alle sette sfere attraverso sette porte vigilate da angeli che permettono l'entrata solo agli iniziati ai misteri. Ad ogni porta l'anima si libera da una «tunica» che la lega al carattere individuale[31]. Tale prassi era evidentemente nota a Dante, dal momento che il rituale di passaggio del Purgatorio ne è la fedele riproduzione, se alle «tuniche» si sostituiscono le «P» impresse sulla fronte del poeta...

Una così precisa corrispondenza tra l'iniziazione mitraica, ermetica e dantesca suscita invero qualche perplessità in merito alle fonti a cui attinse Dante e molti interrogativi, che i limiti imposti al presente saggio impediscono al momento di affrontare. Li segnaliamo come ipotesi di lavoro, auspicando un esame più attento delle fonti esoteriche di Dante, anche sulla scorta degli studi iniziati da Evola e Guénon[32].

*NOTE AL CAPITOLO II*

[1] M. Asìn Palacios (*La escatologìa Musulmana en la Divina Comedia*, Madrid, 1919) trova riscontri del viaggio dantesco nell'itinerario oltremondano, oggetto del sogno di Maometto, descritto da Mohyddin Ibn Arabi nel *Kitâb-el-isrâ* e nel *Fûtûhat-el-Mekkiyah*; cfr. in proposito anche lo studio del BLOCHET, *Les sources orientales de la Divine Comédie*, Paris, 1901 ed E. CERULLI, *Il «Libro della Scala»*, Città del Vaticano, 1949.

[2] Il PASCOLI, *Minerva Oscura*, Mondadori, Milano, 1952, pagg. 137-45, esprime l'opinione che Dante ripeta l'impresa di Enea; cfr. anche, sul senso esoterico della discesa agli Inferi di Enea, il mio articolo, *La Missione dell'Impero nel VI Canto dell'Eneide*, in «Arthos», n. 20, 1983, pagg. 28-35.

[3] Sul viaggio di Ulisse dantesco inteso come itinerario iniziatico, ho parlato nel saggio *Femminilità e femminismo*, ECIG, Genova, 1980, pagg. 85-89.

[4] Sulla fortuna di Marziano Capella nel Medio Evo, cfr. C. LEONARDI, *Nota introduttiva per un'indagine sulla fortuna di Marziano Capella nel Medio Evo*, in «Bull. Ist. Storico Ital. per il Medio Evo e Archivio Muratoriano», 67 (1955); L. LENAZ , *Marziano Capella*, in «Cultura e Scuola», 44, 1972; W. LAISTNER, *Martianus Capella and his Ninth-Century Commentators*, in «Bulletin of the John Rylands Library», IX, 1925, pagg. 130-138; KLIBANSKY-PANOFSKY-SAXL, *Saturno e la melanconia*, Einaudi, Torino, 1983, pag. 160 *passim*; ricordiamo comunque l'importante commentario a Marziano scritto nel IX secolo da Giovanni Scoto, cui fece seguito quello di Remigio di Auxerre.

[5] L. LENAZ, *Martiani Capellae De Nuptiis Philologiae et Mercurii*, Liviana, Padova, 1975, pag. 4, nota 7, instaura un parallelismo tra l'Eneide, il De Nuptiis e il Paradiso Dantesco per il rapporto macrocosmo-microcosmo tra struttura del mondo e struttura dell'opera poetica, e fornisce in merito ulteriore bibliografia: E.R. CURTIUS, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Monaco 1969[7], pagg. 441-2; T. AGOZZINO, nell'introduzione al volume *Fabio Planciade Fulgenzio, Expositio Virgilianae continentiae*, Padova, 1972, p. 7.

Cfr. inoltre B. DISERTORI, *Il «De Nuptiis Philologiae et Mercurii di Marziano Capella*; *Il Pitagorismo nella Divina Commedia*; *I viaggi extraterrestri di Philologia e Dante*, in «Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati», 224-25 (1974-75), serie VI, voll. XIV-XV, 1977.

[6] Così li definisce la stessa Philologia, *De Nupt.*, II, 205. Cfr. in proposito L. LENAZ, *Mart. Capell. De Nupt.*, cit. pag. 27 segg.

[7] R. KLIBANSKY, E. PANOFSKY, F. SAXL, *Saturno*, cit., pag. 159.

[8] È l'interpretazione di L. LENAZ, *Op. cit.*, pag. 6.

[9] Bibliografia *apud* L. LENAZ, *Op. cit.*, pag. 10.

[10] La simbologia del *ligare* e *religare* associata al *cingulum* si ritrova nel Vangelo; Cristo aveva detto a Pietro che, se da giovane si «cingeva» da solo, avrebbe



però trovato un altro che lo avrebbe «cinto», intendendo che Pietro dapprima sceglieva da sé il suo destino, ma successivamente avrebbe sentito il richiamo di una vocazione. Per il *cingulum* come emblema del trascendimento cfr. M. ELIADE, *Mefistofele e l'Androgine*, Mediterranee, Roma, 1971, pagg. 149-174; J. EVOLA lo identifica con il cordone Templare, inteso come cordone di milizia ghibellina, *Il Mistero del Graal*, Mediterranee, Roma, 1972, pag. 163; lo stesso cordiglio templare è identificabile nella corda che consente a Don Chisciotte di scendere nelle viscere della terra dove troverà il cavaliere Montesinos: sul senso esoterico dell'impresa cfr. il mio articolo, *Don Chisciotte e il mistero del Graal*, in «Dimensione X», vol. VII, pagg. 41-45, Edipem-De Agostini, Novara, 1983.

[11] Citiamo l'interpretazione proposta dal *Dictionnaire des Symboles*, Laffont, Paris, 1982, s.v. «ceinture»: «Nouée autour des reins à la naissance, elle *relie* l'un au tout, en même tempes qu'elle *lie* l'individu».

[12] «On connait l'étymologie qui faisait dériver Μοῦσαι (*Moysai*) de Μυούσαι (*Myoysai*), les Muses étant conçues comme les "initiatrices" par excellence». È l'opinione del Turcan, citata dal Lenaz, che considera pertanto la presenza delle Muse nel De Nuptiis come «un tratto di coperta polemica anticristiana», perché «il culto delle Muse, disprezzato dai Cristiani (nelle *Retractationes*, I, 3, 2, Agostino si rimproverava di averle nominate *quasi aliquas deas* negli scritti giovanili) era virtù per eccellenza dell'aristocrazia fedele alla tradizione», *Op. cit.*, pag. 13, nota 33.

[13] Il Lenaz (*Op. cit.*, pag. 23) sostiene non trattarsi qui di una fase di rituale iniziatico, ma di un allegorema che rispecchia un particolare atteggiamento della *paideia* neoplatonica. Tuttavia si può osservare che nell'ermetismo alchemico il vomito rappresenta realmente un momento preciso del cammino iniziatico.

Nicolas Flamel, nel descrivere il suo «pellegrinaggio a San Giacomo di Compostella» allegorema del viaggio iniziatico, racconta appunto che la sua guida, mastro Canches, muore vittima dei *grandi vomiti* che aveva patito sul mare (*Explication des figures hiéroglyphiques*).

Quanto ai «terremoti» della Commedia, secondo il Pietrobono rappresentano un segno di liberazione cominciata o compiuta o di vittoria sul male (Purg. XX, nota 137-8, e XXI, nota 70); dove se per «male», astraendo dal piano morale, intendiamo il suo equivalente ermetico, cioè «materia», le due interpretazioni si equivalgono, perché in alchimia i terremoti rappresentano i cedimenti dello strato spesso e saturnino della materia.

[14] E.R. CURTIUS, *Europäische Literatur*, cit., confronta la situazione di Dante fra Virgilio e Beatrice a quella di Phronesis che deve lasciarsi alle spalle Ratio dopo l'incontro con Theologia nello *Anticlaudianus* di Alanus ab Insulis: «So muss Virgil zurückbleiben, als Beatrice die Führung unternimmt».

[15] Per ulteriore documentazione, E. MINGUZZI, *Le iniziazioni e i misteri*, in «Dimensione X», cit., vol. IX, pagg. 201-5.

[16] Pietrobono la chiama «morte mistica», cfr. Inferno V, 142.

[17] Documentazione in L. LENAZ, *Op. cit.*, pag. 17.

[18] Le erbe di immortalità sono note nei rituali orfici e pitagorici. Anche il giunco del Purgatorio e il Ramo d'Oro della tradizione nemorense presentano caratteristiche simili.

[19] «*Circa vero ipsum terrae circulum aer, ex calore supero atque exhalatu madoreque infero turbidatus, egredientes corporibus animas quodam fluenti aestu collidens non facile patitur evolare... atque in eo perenni strepitu volutata colliditur animarum, quas Vedius adiudicarit, impietas (id est Pluton, quem etiam Ditem Veiovemque dixere)*». Questa traduzione, come le successive, è di L. LENAZ, *Op. cit.*

[20] Cfr. per tutti la chiosa del Pietrobono al v. 105 di Pd. V: «Ecco colui che un giorno, facendo parte della nostra schiera, accrescerà il numero di noi...».

[21] *Op. cit.*, pag. 44.

[22] Del destino pitagorico degli Eroi abbiamo notizie in Proclo e in Eraclide Pontico; ne parla Cicerone (Repubbl. VI, 3, 16) e lo riconferma Macrobio nel Commentario al *Somnium Scipionis* (I, 11-12).

[23] La Galassia è «quello bianco cerchio che lo vulgo chiama la via di Sa' Jacopo» (*Conv. II, XIV, 1). Secondo alcuni, il motivo per cui la Galassia era associata dal «volgo» al pellegrinaggio di San Jacopo è l'affinità fonetica tra Galassia e Galizia, sede della sepoltura del Santo.*

[24] «Peregrini si possono intendere solo in due modi, in uno largo e in uno stretto... in modo stretto non si intende peregrino se non chi va verso la casa di Sa' Jacopo o riede» (Vn XL, 6-7).

[25] Al significato del pellegrinaggio a Compostella nell'ermetismo alchemico ho dedicato altri studi: *La Compostella Ermetica* (in appendice al volume di A. TERENZONI, *Verso l'estremo Occidente*, ECIG, Genova, 1985, pagg. 139-156); *Alchimia, il cammino della potenza*, Armenia, Milano, 1976; *Gli Alchimisti del Medio Evo*, in «Dimensione X», cit., vol. V, pag. 42 segg.; *I pellegrini di Compostella*, in «Dimensione X», vol. VIII, pag. 227 segg. In particolare, i motivi per cui Dante privilegia il pellegrinaggio a San Jacopo sono due: perché «la sepultura di sa' Jacopo fue più lontano de la sua patria che di alcuno altro apostolo» (Vn XL, 6-7) e perché solo Jacopo insieme a Pietro e Giovanni fu prescelto da Cristo per assistere alla sua trasfigurazione (Purg. XXXII, 76-79); dal che lo stesso Dante trae il «senso morale» che «a le secretissime cose noi dovemo avere poca compagnia» (*Conv. II*, I, 5).

Il fatto di avere assistito alla trasfigurazione, l'associazione di San Jacopo alle «secretissime cose» fin dalla nascita (era figlio di Maria Salomé, colei che insieme a Giuseppe di Armatea riportò la «coppa del Graal»; era fratello di Giovanni autore dell'Apocalisse e come lui appartenente alla setta degli Esseni), il lungo viaggio, reale ma anche simbolico, compiuto dalla salma prima di trovare sepoltura (fu tumulato vicino a Finisterre, cioè *finis terrae*, il confine della terra), l'apparizione miracolosa di una stella sulla tomba dove era stata inumata la sua testa (quanto rimaneva della salma dopo il tribolato viaggio), tanto che il luogo fu chiamato Compostella in quanto *campus stellae*, «il campo della stella», e altri



episodi creati dalla fantasia agiografica e dall'influenza di tradizioni collaterali o precedenti a quella cristiana fecero del pellegrinaggio a San Giacomo l'emblema universale del cammino verso la trascendenza. In particolare il pellegrinaggio iacobeo nel Medio Evo divenne l'equivalente dell'itinerario ermetico dal «piombo» all'«oro», o, fuor di metafora, dall'umano al transumano: si «recarono a Compostella» senza essersi mossi dai loro laboratori alchemici Basilio Valentino, Raimondo Lullo, Nicolas Flamel. Ed è probabilmente di origine ermetico-alchemica l'accentuazione o l'aggiunta di un preciso simbolismo: cioè il caput mortuum, il viaggio attraverso le acque, la croce iacobea intesa come croce dei quattro elementi, la tumulazione ai «confini della terra», per di più in località *La Coruna*, interpretabile come il luogo transumano (il topos-outopos) della incoronazione iniziatica; il nome Compostella, da tradurre esotericamente, oltre che come «*Campus stellae*» (il campo della stella), anche come «*Compos Stellae*» (il signore della stella), o come «*Compost stella*», (la stella del compost ermetico). Qui come in Dante si tratterebbe dunque della stella «che mena dritto altrui per ogni calle» quale che sia il tono del pellegrinaggio. Ma anche al di fuori della dottrina ermetica il pellegrinaggio a Compostella designava comunque un viaggio iniziatico; lo intraprese Guido Cavalcanti, amico di Dante e Fedele d'Amore, ma fallì, tanto da attirarsi i frizzi di Muscia Salimbeni: «Ecce venuto Guido Compostello?» E, anche a non voler condividere pienamente le affermazioni del Valli in merito alla «setta» dei Fedeli d'Amore, si può tranquillamente affermare che il pellegrinaggio di Guido non aveva sicuramente finalità santificanti.

Il viaggio a Compostella è in sostanza l'itinerario verso la Gnosi, al di fuori di un tracciato prestabilito dalla religione.

[26] Solo occasionalmente, per le «nozze di Cana» (Purg. XXII, 143) e quando parla del mancato matrimonio tra un Buondelmonte e una Amidei (Pd. XVI, 143), il termine è usato in senso proprio.

[27] È il commento del Pietrobono a Purg. XXXII, n. 75.

[28] Sull'influenza del neoplatonismo in Dante cfr. Cap. III.

[29] L. LENAZ, *Op. cit.*, pag. 32.

[30] Cfr. in proposito R. CANTARELLA, *Storia della Letteratura Greca*, Nuova Accademia, Milano, 1962, pagg. 918-19 *passim* e F.A. YATES, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Laterza, Bari, 1981.

Il *Pimandro*, come è noto, fu tradotto da Marsilio Ficino per Cosimo de' Medici fra il 1463 e il 1464; è costituito da una serie di quattordici trattatelli, noti a Cicerone, Lattanzio e ad Agostino che ne parlano lodando o biasimando l'autore, il presunto Ermete Trismegisto, ritenuto antico quanto o più di Mosé. Tali trattatelli costituiscono il *Corpus Hermeticum*, che lo stesso Ficino intitolò *Pimandro*. È possibile che Dante non lo avesse mai letto, nel qual caso i parallelismi tra il Pimandro, tradotto dal Ficino, e la Commedia costituirebbero la prova ancor più certa di una fonte comune.

[31] L. LENAZ, *Op. cit.*, pag. 25 e nota 8.

[32] R. GUÉNON, *L'ésotérisme de Dante*, Gallimard, Paris, 1957; J. EVOLA, *Il mistero del Graal*, Mediterranee, Roma, 1972; L. VALLI, *Il Linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d'Amore*, Roma, 1928.

## ERMES ERMENEUTA

---

> I Greci o Re hanno forme nuove di linguaggio per produrre prove, e la loro filosofia è un rumore di parole. Noi invece non usiamo le parole, ma la gran voce delle cose.
>
> (*Corpus Hermeticum*, XVI, 2)

Le corrispondenze che collegano la Commedia al De Nuptiis e al Pimandro impongono qualche considerazione.

La più ovvia e immediata è che tali analogie riconfermano l'importanza dell'influenza neoplatonica nell'opera di Dante; se già altri ne avevano constatato l'incidenza sulla formazione dottrinale e filosofica, le connessioni testé rilevate consentono di registrarne la presenza anche sul piano letterario.

Ma le due opere neoplatoniche con le quali la Commedia presenta le più significative affinità sono, lo si è visto, di ispirazione misterica e iniziatica; il Pimandro poi è dichiaramente uno scritto ermetico.

Delle varie correnti che perpetuarono il messaggio di Plotino, Dante privilegiò quindi quella che ai tempi suoi sfociava nell'Ermetismo, almeno per quanto riguarda la scelta del paradigma letterario.

Questa constatazione induce allora ragionevolmente a supporre che tale orientamento letterario fosse motivato anche da convincimenti più sostanziali di ordine speculativo; il che in altri termini significa che non è fuori luogo prendere in considerazione l'ipotesi di una suggestione ermetica nel pensiero di Dante, tanto più che autori da lui apprezzati, come Guglielmo di Conches (per il tramite di Alanus ab Insulis e di Bernardus Silvestris) e Sant'Alberto Magno si ispirarono a questa dottrina e la divulgarono. Sant'Alberto in particolare sembra fosse addirittura praticante di una ben precisa applicazione dell'Ermetismo, l'Alchimia o Arte Regia, di cui doveva essere autore assai fecondo se sono tutte sue le opere



attribuitegli: il *Compositum de Compositis*, il *Libro dei Minerali*, il *De Alchimia* e il *Piccolo Libro di Alchimia*.

E c'è dell'altro: la confraternita dei Fedeli d'Amore, di cui Dante faceva parte, era fortemente sospetta di eresia (come dimostra anche solo la fine di Cecco d'Ascoli, Fedele d'Amore, condannato a morire sul rogo come eretico, e la fama di Guido Cavalcanti, anch'egli iniziato alla Corte d'Amore) e più precisamente di affinità ideologica con l'Ordine dei Templari, su cui pendeva l'accusa di praticare proprio l'Alchimia[1].

Non è certo il caso qui di riaprire l'annosa questione dei rapporti tra Fedeli d'Amore e Templari, che del resto altri hanno già affrontato con varie fortune[2]; si può però desumere dai dati di fatto che, se mai di «eresia» si trattò, tutto induce a collocarla nell'ambito dell'Ermetismo, e, con ogni probabilità, proprio dell'Ermetismo alchemico.

Questo spiegherebbe altresì la fama di necromante e stregone che pesava su Dante, tanto che Galeazzo Visconti aveva deciso di affidargli l'incarico di fare sortilegi di morte sopra una statuetta raffigurante il papa, Giovanni XXII[3].

Da questo sintetico accenno a fonti e presenze storiche emergono indizi che se da un lato di per sé non consentono di andare oltre i limiti del congetturale, dall'altro tuttavia confortano e avvalorano l'ipotesi ermetica (o forse più specificamente ermetico-alchemica) almeno abbastanza da motivare e da incoraggiare ulteriori confronti e verifiche.

Il presupposto su cui si fonda l'ermetismo alchemico è il principio neoplatonico dell'unicità del Tutto, per cui, come sancisce la *Tabula Smaragdina*, «ciò che è in alto è come ciò che è in basso, ciò che è in basso è come ciò che è in alto, per la meraviglia di una cosa unica». Principio condiviso anche da Dante, che lo pone alla base dell'ordine cosmico:

> «Dentro dal ciel de la divina pace
> si gira un corpo nella cui virtute
> l'esser di tutto suo contento giace.
> Lo ciel seguente, ch'ha tante vedute
> quell'esser parte per diverse essenze

da lui distinte e da lui contenute...
Questi organi del mondo così vanno
come tu vedi omai, di grado in grado
che di su prendono e di sotto fanno»
(Pd. II, 112 segg.)

Esiste una perfetta corrispondenza tra l'«alto» (il «di su») e il «basso» (il «di sotto») «per la meraviglia di una cosa unica», che Dante descrive come «un corpo ne la cui virtute l'esser di tutto suo contento giace», cioè il principio divino nella cui mente sono riposti gli archetipi delle cose, struttura prima dell'esistente.

Il mondo degli archetipi si riflette su quello umano o terrestre, allo stesso modo in cui per Platone ὅδε ὁ κόσμος (*ode o kosmos*), «questo mondo» è immagine del modello iperuranio; pertanto il mondo fenomenico non è che l'incarnazione vivente di una realtà più profonda, nella quale è riposto il significato del suo esistere: e nei collegamenti tra le cose del mondo fenomenico si riconoscono le leggi di questa realtà arcana. In rapporto ad essa tutto ciò che esiste è una manifestazione, situazione o stato, calati nel tempo e nello spazio, cui presiede la legge cosmologica eterna che informa di sé ogni piano di esistenza materiale e spirituale. Dalle impalpabili intelligenze astrali alle oscure metallità che si concrezionano nel grembo della terra, il complesso di tutte le forme di esistenza è la grandiosa allegoria cosmica dell'unica legge universale.

È abbastanza evidente che tale concezione cosmologica è pienamente congeniale al pensiero di Dante:

«Le cose tutte quante
hanno ordine tra loro e questo è forma
che l'universo a Dio fa simigliante».

Il Magisterio Ermetico o *crisopea*, «creazione dell'oro», consiste nel passaggio progressivo dallo stato materiale a quello spirituale e trascendente: dalla «materia prima» alla «Pietra Filosofale».

Per la legge della corrispondenza di tutto in tutto tale processo è universalmente applicabile a tutti i piani di esistenza ed esprimibile con la terminologia propria ad ognuno: ricavare l'oro dal piombo o far nascere il Sole da Saturno significa comunque far



emergere dalla materia fissa e corruttibile l'essenza universale e incorruttibile: passare dallo stato umano a quello divino, appunto come fa Dante.

A parte queste corrispondenze, che si potrebbero anche riferire alla comune influenza neoplatonica, si osservano coincidenze più specifiche.

Si era già osservata una appariscente differenza strutturale tra la Commedia e i due scritti ermetici: l'itinerario iniziatico di Philologia e di Ermete è costituito da un percorso diretto e lineare dalla terra al cielo; quello di Dante invece comporta prima la discesa agli Inferi, quindi la risalita, per altra via, al culmine della terra, e infine l'ascesa al cielo.

La tripartizione accomuna specificamente l'itinerario di Dante a quello alchemico: le tre fasi del Magisterio, Opera al Nero, Opera al Bianco e Opera al Rosso, sono perfettamente simmetriche alla scansione della Commedia: Inferno, Purgatorio, Paradiso[4], tanto più che le operazioni effettuate si riferiscono in entrambi i casi alla conoscenza e quindi alla conquista dei tre piani fondamentali dell'esistenza: corpo (Opera al Nero-Inferno), anima (Opera al Bianco-Purgatorio), spirito (Opera al Rosso-Paradiso), o, per analogia, microcosmo, macrocosmo, mondo archetipo. Per passare dal «sonno» al «risveglio» è necessario attraversare questi tre mondi: solo così si potrà raggiungere quella che Dante, usando proprio il linguaggio dei Filosofi Ermetici, chiama la «forma de l'Oro».

Dal punto di vista concettuale la Commedia contiene poi messaggi che travalicano di molto l'orizzonte di Marziano e dell'autore del Pimandro, e che invece di nuovo si possono collegare all'Ermetismo alchemico.

Due sono le più evidenti: l'esaltazione di una regalità che per Dante si traduce anche sul piano politico nell'idea imperiale e per la dottrina alchemica costituisce l'estrema tappa del cammino verso la divinizzazione (tanto che «Arte Regia» è sinonimo di Alchimia)[5]; e la presenza di Dante «in corpore». Perché Dante, come gli iniziati Ermetici, effettua il viaggio da vivo e col corpo, e tiene a ricordarlo al lettore in ogni occasione; e ogni volta sottolinea l'incredulità di tutte le anime davanti alla sua corporeità in modo che

il lettore comprenda che il fatto è un *unicum* (come già abbiamo rilevato, cfr. pag. 21).

«Aguzza qui lettor ben gli occhi al vero», sembra dire ogni volta.

Ora l'alchimia si proclama proprio come dottrina dell'immortalità fisica, perché afferma di possedere le tecniche per raggiungere da vivi e sul piano fisico la possibilità di attingere a stati di esistenza superumani. E il termine con cui Dante definisce l'avvenuta ascesi è proprio «trasumanar», un neologismo ricalcato sul termine che l'Ermetismo alchemico applica ai metalli, cioè la trasmutazione.

Secondo tale dottrina il passaggio dal piombo corruttibile all'Oro incorruttibile corrisponde sul piano umano al passaggio dall'uomo al dio; e Dante puntualmente riferisce la sua esperienza come «indiarsi».

Come non vedere nell'«indiarsi» l'obiettivo della *teurgia* alchemica, *ϑεῖον ἔϱγον* (*theĩon ergon*), «opera divina», la prassi privilegiata dell'Arte Regia?

Teurgica è invero la Commedia, e lo è ancor di più se per «teurgia» si preferisce intendere *ϑεὸν εἴϱγω* (*theón eirgo*), «costringere il dio», dal momento che la speranza di indiarsi riposa per Dante sulla certezza che al regno dei cieli si può fare violenza: «Regnum coelorum violentia pate» (Pd. XX, 94).

Quale dei due sensi della teurgia accolse il Boccaccio quando chiamò la Commedia «divina»?

C'è poi un filo più sottile, ma non per questo meno tenace, che collega la Commedia all'Ermetismo alchemico, arte della trasmutazione, è vero, ma trasmutazione all'insegna di Hermes, che equivale a *sermo*, «parola»[6]: quindi, arte della trasmutazione della parola.

Ebbene, quale dottrina potrebbe rivelarsi più consentanea a scandire le tappe di un itinerario semantico attraverso i quattro veli della polisemia dantesca? Il Magisterio alchemico consiste nel «rettificare» il Piombo, o Saturno, o materia prima, nel corso di una ascesi progressiva, scandita dalle tre Opere, attraverso i quattro elementi: al Nero compete la Terra, al Bianco l'Acqua e l'Aria, al Rosso il Fuoco. Le tre Opere hanno come fine la dissoluzione



dei tre veli che contengono e nel contempo imprigionano il Fuoco. E poiché, come si era già osservato, al significato letterale corrisponde l'elemento Terra, a quello morale l'elemento Acqua, a quello allegorico l'Aria e a quello anagogico il Fuoco, racchiuso e celato dai precedenti, l'analogia fra le operazioni ermetiche e la decriptazione della polisemia dantesca risulta evidente. Il Sole anagogico nascosto sotto il velame oscuro de «li versi strani» equivale al Sole ermetico occultato nel grembo di Saturno, Sole Nero.

Nella sua universalità simbolica, la pietra saturnina si può identificare dunque anche con il linguaggio dantesco, che è uno e nel contempo vale per tutti e quattro gli strati dell'interpretazione.

Univoco a ciascun livello, e quindi poliunivoco, e pertanto ambiguo, il linguaggio a quattro chiavi di Dante può davvero a buon diritto definirsi... ermetico: in tutte le accezioni del termine!

## DEUS EX PETRA

---

> La pietra sembra una vita fermata dall'occhio maligno della Gorgone in una possibilità inferiore, eppure è una forza celeste imbalsamata, e come macigno-matrice reca spesso dentro di sé un tesoro di sonoro metallo, un astro sepolto, un dio: *deus ex petra*.
>
> (E. ZOLLA)

L'Opera al Nero, corrispondente all'Inferno nella Commedia, deve portare alla dissoluzione della corporeità attraverso la mortificazione, o morte iniziatica; e appena Dante entra nell'Inferno cade «come corpo morto cade».

Nel corso dell'Opera al Nero l'impasto fisico si dissolve: e i terremoti, nella prassi alchemica come nella Commedia, segnalano i primi cedimenti dello strato spesso e saturnino della materia (cfr. anche più sopra, pag. 27).

Quando la corporeità è disgregata, l'anima, intesa nel senso latino di «forza vitale», si slaccia dal corpo individuale legato al tempo ed allo spazio, senza esser più soggetta a leggi fisiche. Come non riconoscere questo passaggio nell'atto di Dante che si slaccia la corda «che aveva intorno cinta» e la lancia a Gerione? tanto più se si considera che *solo così* potrà spiccare il *volo* verso la tappa successiva.

«Gran questionare s'è fatto e si fa intorno a questa corda», rileva perplesso il Pietrobono (Inf. XVI, 106), e ancor più intorno al nesso invero oscuro tra la corda e il volo...

La corda sciolta segnala dunque che Dante ha raggiunto la dissoluzione; deve ora esperire il distacco dalle leggi fisiche. Ed è ciò che prova quando, alla fine della sua prodigiosa calata nel profondo, passa attraverso la «natural burella» e si trova in un universo ribaltato, in cui alto e basso non esistono più, né si manifesta la forza di gravità.



E a questo punto l'Opera al Nero è conclusa: sul compost putrescente, a conferma della riuscita dell'operazione, deve ora apparire la Stella. È un caso che appaia anche a Dante, alla fine della prima Cantica? «E quindi uscimmo a riveder le stelle»...

I Filosofi Ermetici affermano che l'Opera al Nero è la più pericolosa, perché bisogna dominare l'energia primordiale e caotica della materia, della corporeità, dell'istintualità.

Per poter asservire questa forza l'iniziato deve accedere all'arte con il cuore puro, sgombro di appetiti sensuali e di brama di potere materiale; altrimenti ne diventa vittima.

Ebbene, nell'Inferno dantesco si vede di norma solo questa preoccupazione morale, ma ad un esame più attento si è indotti a constatare che l'Inferno, forse più che il luogo del peccato, è la sede della corporeità e della terrestrità (che viene domata, spossata, mortificata) ed è ancor più la sede dell'Io legato alla propria individualità, a cui accenna anche il peso del corpo, continuamente segnalato da Dante. (E tutti i critici sono concordi nel contrapporre il vigore plastico e le strutture a tutto tondo dell'Inferno alla rarefazione del Purgatorio, l'individualismo alla coralità, l'aria spessa — e «sanza tempo tinta», cioè nera — all'aria libera del Purgatorio).

Del resto il peccato non è sempre considerato in senso morale di condanna; Dante anzi talora si rammarica della legge divina. Piuttosto che peccati e peccatori egli vede le manifestazioni dell'energia irredenta. Basta notare con quale simpatia descrive gli Spiriti Magni del Limbo, Paolo e Francesca, Ciacco, Cavalcante, Farinata, Pier delle Vigne, Brunetto, Ulisse, Ugolino: «Oh potenza di Dio, quant'è severa!» sospira anche quando la vede abbattersi sui ladri.

Un'energia che comunque, per quanto caotica, è manifestazione del principio divino, almeno secondo la dottrina ermetica; pertanto sarebbe davvero fuori luogo condannarla moralmente. Il compito dell'iniziato è invece di *rettificarla*.

Se così è anche per Dante, le tre fiere, piuttosto che l'allegoria di peccati mai chiaramente individuati, sono espressione della degenerazione di tre stati perfetti. Lonza, Leone e Lupa corrispondono simmetricamente alle tre Donne celesti che chiamano Dante

al Viaggio. Beatrice incarna la sapienza, Lucia (il cui anagramma è Acuila, cioè l'aquila imperiale) rappresenta la Giustizia e Maria la Potenza (essendo «là dove si puote / ciò che si vuole»).

Seguendo l'ordine statuito da Dante, risulterebbe che la Lonza è speculare a Beatrice, il Leone a Lucia, la Lupa a Maria.

La Lonza quindi dovrebbe rappresentare la corruzione della Sapienza, e quindi la frantumazione del Sapere unico e sacro nella molteplicità delle conoscenze profane.

Per questo la sua pelle è «gaetta», cioè screziata.

Con le sue aporie copre e deturpa il vero: «che di pel maculato era coverta».

Di contro all'immutabilità della Sapienza, questa induce alla mutevolezza e alla volubilità: «ch'io fui per ritornar più volte volto»; di contro alla profondità della prima, questa è «leggera e presta molto», cioè superficiale.

Ora, l'iniziazione costituisce per l'appunto il mezzo con cui si supera il sapere profano e si accede alla Sapienza. (Anche la Philologia di Marziano nel corso del rituale iniziatico si libera del sapere profano «vomitando» i libri).

Come spera di salvarsi Dante dalla lonza? La sua risposta è di quelle che sconcertano del tutto, o costringono ad «aguzzar ben gli occhi al vero»: «a bene sperar m'era cagione / di quella fera a la gaetta pelle / l'ora del tempo e la dolce stagione». Vincerò la lonza, dice Dante, perché è l'alba di un certo giorno di primavera.

La Grande Opera alchemica inizia proprio lo stesso giorno, l'equinozio di primavera, quando il Sole entra in Ariete, e all'alba, con l'Ascendente astrale in Ariete. È quello il giorno dell'iniziazione. Per un alchimista la risposta di Dante ha un senso preciso: posso sperare di superare il sapere profano perché sto intraprendendo il cammino iniziatico che mi porterà al sapere sacro.

Alla luce della dottrina ermetico-alchemica la lonza («lince o pantera o leopardo: ma testi antichi *ne fanno un animale a parte*», chiosa il Pietrobono, corsivo nostro) ben lungi dall'identificarsi con la lussuria e l'incontinenza di cui solitamente è ritenuta, chissa perché, l'allegoria, rappresenterebbe dunque la forma degenerata di un'energia: l'amore per il sapere. Tale energia, rettificata, porta alla Sapienza.



Quale altra logica spiegazione si può attribuire alla lonza dantesca? In tal senso è senza ombra di dubbio «un animale a parte»!

Il Leone e Lucia sono legati da corrispondenze più dirette e immediate: come non vedere nella «test'alta» e nella «rabbiosa fame» che fanno tremare l'aria la prevaricazione titanica del principio imperiale?

Abbastanza trasparente è anche la simmetria tra la Lupa e la Potenza-Maria. La Lupa è la potenza che brama diventare atto solidificandosi nelle forme individuali e materiali in un processo inesauribile. Per questo «si ammoglia» (mentre l'altra è vergine) e provoca «gravezza»; è, letteralmente, la magrezza carica di brame («di tutte brame / sembiava carca ne la sua magrezza»). È la Penìa platonica, per eccellenza «colei che è priva»; e più è priva, e più brama: è colei «che mai non empie la bramosa voglia, e dopo il pasto ha più fame che pria»[7].

Nel mito platonico per placare la sua brama si congiunge a Pòros, l'abbondanza, e genera Eros, l'eterna brama dell'«altro».

Nell'Opera al Nero alchemica rappresenta il più grave pericolo: è la cieca forza vitale che tiene attaccati all'Io, forma e principio di individuazione, impedendo la dissoluzione alchemica premessa alla Trascendenza: è la forza che spinge Narciso a innamorarsi della propria immagine trascinandolo alla morte. Come dice Böhme «L'uomo morì all'essenza celeste e divina perché il *desiderio interno*, sorto dal centro igneo (scil. il principio di individuazione) lo volgeva verso la nascita temporale esteriore. Così nell'uomo l'essenza divina, o corporeità interiore, divenne la morte»[8].

Per debellarla è necessario percorrere il cammino iniziatico; nessuna altra via ne consente il superamento. Così i testi alchemici. E Dante?

«Non lascia altrui passar per la sua via, ma tanto l'impedisce che l'uccide». Per liberarsene è necessario intraprendere l'«altro viaggio», e cioè la calata negli Inferi: «e trarrotti di qui per luogo eterno».

Il cammino iniziatico ermetico alchemico è riassunto nella formula V.I.T.R.I.O.L., il noto acrostico di *Visita interiora Terrae, rectificando invenies occultum Lapidem*, «visita all'interno della Terra, rettificando troverai una Pietra nascosta». È questa «pietra na-

scosta» che consentirà di riassorbire gli effetti della «Lupa». Forse il ricordo del VITRIOL alchemico ha ispirato a Dante l'enigmatico Veltro, che ricaccerà la Lupa nell'Inferno? Di lì, precisa Dante, l'aveva fatta uscire la «prima invidia», cioè il diavolo, che aveva fatto decadere l'Androgine primigenio nella temporalità e nella mortalità, per un peccato di brama...[9].

L'assonanza V.I.T.R.I.O.L.-Veltro induce a rilevare altre corrispondenze: «sua nazion sarà tra feltro e feltro»: allude alle «operazioni a due vasi» di questa fase dell'Opera? O ai filtri alchemici?

«Non ciberà terra né peltro»: tenendo presente che il peltro è una lega di Piombo, stagno e antimonio con aggiunta di argento o rame, l'indicazione di Dante sembra congeniale alla «ricetta» alchemica, che prescrive di usare in questa fase solo il Mercurio...

La trama delle analogie ermetiche irretisce, e può trascinare nel gioco di altri labirinti. Prima di lasciarsene sedurre è bene fermarsi a verificare la consistenza e l'attendibilità del personaggio di cui invece per molti il Veltro sarebbe l'allegoria, cioè Cangrande della Scala o il Gran Khan (perché il Veltro è un canide) e quindi per analogia (un tipo diverso di analogia) un Imperatore. Il che è anche congeniale con gli orientamenti politici di Dante, ma proprio non va d'accordo con il senso letterale (che pure *deve* essere il punto di partenza). Le informazioni che nelle intenzioni di Dante dovrebbero portare al riconoscimento dell'inafferrabile individuo sono desolanti per la loro superfluità (non mangia né terra né peltro, il che escluderebbe soltanto i lombrichi e la ruggine) o fuorvianti (vive tra i feltri: le tarme?). L'effetto delle due citate proprietà è del pari inaspettato: sarà salutare per l'Italia. Davanti a un quadro così sconcertante si capisce bene perché molti hanno preferito ripiegare sulla pur improbabile panacea di un «inviato del cielo» (ma non il Messia, che è già venuto) da far convivere in un difficile rapporto con le Sacre Scritture. Gli avatar salvano dall'aporia e per questo si è portati a postularne la presenza. Ma Dante disapprova questa brutta abitudine:

> Voi che vivete ogni cagion recate
> pur suso al cielo, pur come se tutto
> movesse seco di necessitate.
> (Purg. XVI, 67-69)



Piuttosto che appellarsi agli iperurani è consigliabile esaminare le cose con buon senso: «lume v'è dato a bene ed a malizia», ammonisce il poeta.

Forti del monito di Dante lasciamo ai cieli il fantomatico «inviato» e atteniamoci più ragionevolmente all'«Imperatore», scaturito non certo dall'interpretazione del senso letterale, ma dalla fondata consapevolezza che l'idea era cara al poeta, per il quale solo l'impero poteva salvare l'Italia.

Ebbene, se il Veltro corrisponde al cammino iniziatico, il nesso con l'imperatore è più che mai evidente, tanto più se si considera che chi ne parla è Virgilio: infatti è proprio il cammino iniziatico agli Inferi ciò che apre ad Enea la via alla fondazione dell'«*imperium sine fine*»: la discesa agli Inferi, conformemente all'Arte Regia ermetica, è il cammino che porta alla regalità trascendente[10].

L'interpretazione ermetica del Veltro è conforme a tutti i sensi: letterale, allegorico, morale e anagogico; è azzardato ritenere che sia quella più credibile?

## SOLE NERO

---

> Oro coperto di nero, il colore dell'austera Sapienza.
>
> (MILTON)

L'Opera al Nero comporta quindi una discesa «all'interno della Terra» e dell'Io allo scopo di rettificare l'energia nel senso della trascendenza. L'aspetto morale è anch'esso subordinato al raggiungimento di questo fine, così come il significato morale è subordinato a quello anagogico.

Lo stesso diavolo dantesco è espressione, più che di una condanna morale, della più rigida e statica materialità; e, anche esulando da influenze ermetiche, viene definito come materializzazione del principio spirituale[11].

Ciò che Dante mette soprattutto in evidenza è la sua natura saturnina, spessa, immobile, ghiacciata, manifestazione della potenzialità pietrificata, che corrisponde perfettamente al Saturno plumbeo degli alchimisti dal quale dovrà scaturire l'«oro» attraverso l'opera di rettificazione.

Infatti Saturno contiene in sé, latente, il Sole (come il Piombo contiene in sé l'Oro), offuscato dalle stratificazioni della materia che l'arte ermetica dovrà purificare: Saturno è Sole, ma Sole Nero. E «Oro coperto di nero» lo definisce Milton.

La compresenza nello stesso simbolo solare di due modalità all'apparenza antitetiche era nota anche a Pindaro:

> «Luce di sole ampioveggente
> che cosa mai mediti
> o madre degli occhi, astro eccelso
> *occultato nel giorno*?»
>
> (Pindaro, Peana XI, fr. 52)



Tale concezione trova peraltro un preciso e puntuale riscontro nel mito che collega Saturno all'Età dell'Oro e al successivo «occultamento» del dio.

L'influenza della pietra saturnina ermetica sulle valenze di Dite dantesco è ancora più palese se si considera che il diavolo presenta puntualmente nei suoi tre volti i tre colori simbolici dell'Opera alchemica: le sue tre facce sono una nera, una bianca, l'altra vermiglia. Del resto, il significato del Lucifero dantesco che risulta scarsamente evidente se lo si confronta soltanto con l'immagine biblica, assume un senso e un perché alla luce del motto alchemico che sigla il cammino iniziatico: *Visita Interiora Terrae, Rectificando invenies Occultum Lapidem.*

Il diavolo di Dante ha le connotazioni di quella «pietra» che sta «all'interno della Terra» e dell'uomo: è infatti la materialità plumbea e saturnina, che, opportunamente trattata, darà origine alla «Pietra Filosofale»; è il centro di gravità di tutto il sistema, *umbilicus mundi* e dell'uomo; ed è l'immagine pietrificata della potenza, di cui era figurazione la Lupa. Per questo, anche come collocazione, Dite è l'antitesi di Maria.

Se le corrispondenze di Dite con il Saturno del De Nuptiis potevano apparire suggestioni estrinseche (v. pagg. 29-30) alla luce della dottrina alchemica esse si precisano e si arricchiscono di valenze cariche di significato.

L'interpretazione alchemica del mito di Saturno traduce la sua castrazione come separazione della potenza (che prima incarnava, come re dell'età dell'Oro), che equivale all'interdizione biblica dall'Albero della Vita[12]. Saturno rappresenta perciò la privazione, e quindi la brama e la sete di quella potenza perduta.

«*Sub specie interioritatis* questo ente è avvertito come una forza avida (l'"aridità" e la "siccità" ingorda della "terra secca", nel gergo alchemico) e divoratrice, radice di ogni sete e di ogni brama». Ed è, fondamentalmente, brama di individuazione in una forma, come già si era rilevato a proposito della Lupa, in un certo senso prefigurazione di Dite; pertanto è l'eterna matrice dei singoli corpi, e, simultaneamente «in relazione alla caducità di questi ultimi (Saturno) appare colui che, generatili, li divora: è l'esegesi

ermetica del doppio aspetto di Saturno re dell'età dell'Oro... e divoratore dei propri figli»[13].

È una coincidenza casuale che anche Dite dantesco divori con le tre bocche i suoi figli?

Se Dite equivale al Saturno ermetico, nelle sue tre teste (tinte dei colori dell'*Opus Magnum*) Dante ha voluto rappresentare anche i tre principî alchemici, Solfo, Mercurio e Sale, materializzati nella corporeità; che è quanto dire che la sua Pietra (potenza solidificata) è nel contempo trinità divina, così come il *Lapis Occultus* alchemico è sintesi della trinità e della quaternità (che varie religioni impersonano in entità divine: Brahma-Shiva con Shakti-Viçnu; Padre-Spirito-Santo con Maria-Figlio)[14].

Come il Saturno ermetico, Dite «porta le ''tracce'' o ''memorie'' o ''segnature''»[15] del primordiale stato di Essere.

La prassi ermetica per «rettificare» la pietra, cioè per trasmutare Saturno in Sole, l'uomo in «dio» o, conformemente alla simbologia metallurgica, il Piombo («Oro lebbroso») in Oro, consiste in due operazioni: *solve et coagula*, sciogliere i corpi e condensare gli spiriti, cioè liberare dalla corporeità la spiritualità e attualizzarla. Per realizzare tale trasmutazione si deve ricorrere al Mercurio (forza sottile di vita): «Il Corpo è il principio della fissità e toglie agli altri due principî la volatilità; lo Spirito (Mercurio) fornisce l'ingresso aprendo il Corpo»[16]. Mercurio apre la porta «del Palazzo chiuso del Re»; Mercurio «rompe le barriere dell'Oro».

Ebbene, chi apre nell'Inferno le porte chiuse di Dite?

Non un angelo, ma un misterioso «messo».

E tutto induce a ravvisare in lui Hermes, il messaggero degli dèi per eccellenza, lo psicopompo (e davanti a lui infatti fuggono le anime), l'iniziato, come dice l'Inno a Hermes, che solo può percorrere il cammino dagli Inferi ai Superi.

Come Hermes-Mercurio è volatile («vento» lo chiama Dante), e come Hermes-Mercurio ha la verga, la famosa verga con cui suscita le anime da morte; e mentre aspramente rimprovera i dannati non trova di meglio che ricordare loro la mitica impresa di Eracle, che trascinò fuori dagli Inferi Cerbero; non un esempio tratto dai Vangeli o dalla Bibbia, ma un mito classico, e un mito strettamente correlato alla prassi alchemica[17].



Non basta. Il Messo, oltre ad «aprire le porte di Dite», salva dalla pietrificazione della Gorgone: ebbene, quale altro «messo» è collegato alla Gorgone nel mito se non Hermes?[18] E per motivi ben precisi, che a quanto pare anche Dante riteneva validi, e molto importanti, se li riferisce alla «dottrina nascosta». Infatti tra l'apparizione di Medusa e l'arrivo del Messo, Dante trova opportuno avvertire:

> Oh voi ch'avete li 'ntelletti sani
> mirate la dottrina che si asconde
> sotto il velame de li versi strani»
> (Inf. IX, 61-63)

E poiché i versi non sono affatto «strani» per il senso letterale, morale, allegorico, si deduce che siano «strani» appunto perché si riferiscono al senso anagogico e alla «dottrina che si asconde».

Siamo al centro dell'Inferno e del cammino. È la fase che in Alchimia si chiama «*caput mortuum*», testa di morto (cfr. sopra cap. II, nota 25), immagine della materialità e della morte; perciò pietrifica. Ed è il Mercurio, spirito vitale, che deve salvare l'Io dalla pietrificazione. Come si poteva esprimere con maggiore precisione lo stesso concetto se non evocando il *caput mortuum* per eccellenza della tradizione classica, la Gorgone?

Non dimentichiamo peraltro che la Gorgone è l'equivalente mitologico della maschera, che cela il vero[19]: il che consente a Dante di estendere al simbolico *caput mortuum* anche le valenze della «lettera morta» che uccide. Come il dio, anche il Vero vive sotto la maschera-velo del significato letterale; ma se si identifica con esso è destinato a morire.

Ebbene perché proprio Hermes, nel mito, nella Commedia e nella dottrina ermetico-alchemica, è il principio che salva dalla pietrificazione del *caput mortuum*?

Perché Hermes rappresenta lo spirito vitale: evocatore di anime, portatore di anime, capace di suscitarle con la sua verga dai cadaveri, ma capace anche di immortalarle attraverso l'iniziazione. E più specificamente perché, come «*sermonis dator*» ed ermeneuta per eccellenza, sa guidare oltre la pietrificazione della lettera-morta-che-uccide per i cammini che portano al vero[20].

Medusa rappresenta in una fase intermedia lo stesso principio (la potenzialità orientata verso la materia) che abbiamo visto incarnato nella Lupa e in Dite. All'inizio del cammino, davanti alla porta dell'Inferno, sta la Lupa, brama implacabile e paralizzante di individuazione nella materia; a metà, davanti alla porta di Dite, è la Gorgone, pietrificazione; alla fine, davanti al pertugio che si apre sull'altro emisfero, si trova Dite, pietra, centro gravitazionale «al qual si traggon da ogni parte i pesi».

Dal moto incessante della Lupa si passa attraverso la Gorgone alla staticità plumbea di Lucifero.

Come termine medio tra la Lupa e Dite, la Gorgone tiene dell'una e dell'altro. Come la Lupa trascina verso il basso, impedendo inesorabilmente la trascendenza al suo solo manifestarsi.

Si confronti la coerenza con cui in entrambi i casi viene espresso lo stesso concetto:

La Lupa
    «mi porse tanto di *gravezza*
    con la paura che uscia di sua *vista*
    ch'io perdei la *speranza de l'altezza*»
tanto
    «ch'i' ruinava *in basso loco*»,
e
    «a poco a poco
    mi ripigneva *là dove 'l sol tace*».
La Gorgone
    «Se 'l Gorgon *ti si mostra* e tu 'l *vedessi*
    nulla sarebbe del tornar *mai suso*.»

Come Lucifero-Saturno-Dite, Medusa ha perso l'originaria bellezza, come lui ha subìto la separazione dal principio trascendente (separazione simboleggiata dall'evirazione per l'uno, dalla decapitazione per l'altra); immobili entrambi, l'uno è pietra, l'altra impietra[21].

L'Opera al Nero alchemica culmina con la scoperta della pietra (*invenies occultum Lapidem*) e così pure l'Inferno dantesco. Ma c'è un aspetto che contraddistingue nettamente quello dell'Alighieri da qualunque altro diavolo, quale che sia il nome che lo definisce



o la dottrina che lo ha escogitato. Belzebù o Dite, Piombo o Saturno, la creatura di Dante reca impresso il marchio della passione politica del poeta.

Tre figli divora «lo 'mperador del doloroso regno»: oltre a Giuda, i «dolenti» che il «nero ceffo» «dirompea a guisa di maciulla» sono Bruto e Cassio, i traditori dell'idea imperiale.

Nell'universo mentale del poeta perfino il diavolo è costretto a servire alla causa «ghibellina»!

## LA FORMA DELL'ORO

---

Alla materia stessa è legato un verbo...
(GÉRARD DE NERVAL)

Piombo e Oro, Uomo e Dio. Pietra e Luce, vale a dire Sole Nero: Saturno greve amorfo eppur luciferino, e Saturno incorporeo che spalanca regni di luce (solo dopo aver ingoiato la pietra? o si fa pietra per far posto a Zeus?): coppie polari (o sensi e sovrasensi) divise (o congiunte) dal labirinto ermetico.

Quante «frecce della nostalgia» sono state lanciate verso «l'altra sponda» per raggiungere l'Oro e la Luce evitando il labirinto.

Quante foci strette invano violate per accorciarne il percorso di contrabbando[22].

Quanti argini di parole univoche e inequivocabili eretti sul ciglio del baratro per cercare almeno di ignorarne la presenza: se è piombo non è oro, se è uomo non è dio, quanto meno, «per la contraddizion che no 'l consente». Senno o follia? «I pazzi prendono le parole quali noi le diciamo senza capire il che né il perché», sentenzia Sirio nella *Turba Philosophorum*; fanno, ribadisce Dante, «come quei che la cosa per nome / apprende ben, ma la sua quidditate / veder non può» (Pd. XX, 91-93).

Per vedere la «quidditate», sostanza innominabile del Piombo e dell'Oro, dell'Uomo e del Dio, del Nome e di ciò che lo trascende, bisogna percorrere quel labirinto fino in fondo; solo allora si potrà dire con Pindaro: «Riconosciamo l'Oro alla pura pietra».

Il labirinto è inevitabile; perché «è impossibile a la forma de l'Oro venire se la materia, cioè lo suo subietto, non è digesta e apparecchiata», sentenzia Dante (*Conv.* II, I, 10) applicando questa prescrizione alchemica alla lettura del testo: materia è il significato letterale, «forma de l'Oro» quello anagogico. Ma se le cose significate dalle parole significano altre cose, che differenza c'è tra la «lettera» e il «piombo», tra il «sovrasenso» e la «forma de l'Oro»?



Alla materia stessa è legato un Verbo, dice De Nerval...

Nel solco della polisemia dantesca quello alchemico è, lo si è detto, anche un itinerario semantico. Si tratta sempre di una «materia» che per diventare digesta va spossata, disgregata e disciolta nei meandri roventi del labirinto infero, intestino segreto del mondo che sta sotto la superficie della terra o, che è lo stesso, della coscienza, o, ancor più, dei Nomi Numinosi che fregiano ogni vietato «limitar di Dite»:

> Giustizia mosse il mio alto Fattore
> Fecemi la Divina Potestate
> la Somma Sapienza e il Primo Amore...
> Lasciate ogni speranza voi ch'entrate.

«*Solve et coagula*»: sciogli i corpi, condensa gli spiriti. Chi giunge alla Pietra-Lucifero ha compiuto l'Opera al Nero realizzandola attraverso il V.I.T.R.I.O.L., corrosivo acrostico della prima prescrizione: *Visita interiora Terrae*... I corpi si sono sciolti, la «materia» è «digesta».

*La «lettera» è morta.*

Ora sul Nero assoluto del Compost ermetico deve apparire un segno: la stella, perché «bisogna avere in se stessi il caos per generare una stella danzante»[23].

È quella che vede Dante? «E quindi uscimmo a riveder le stelle».

L'Opera al Nero è compiuta.

È ora il momento di «condensare gli spiriti». È l'Opera al Bianco.

## DIAFANO BIANCO

Noi non dobbiamo volere un solo stato,
ma dobbiamo voler diventare esseri periodici: diventare cioè uguali all'esistenza.
(F. NIETZSCHE)

È la fase della catarsi e della palingenesi, Purgatorio o Opera al Bianco.

Al regno della Terra succede quello delle Acque e dell'Aria, preludio al Fuoco celeste.

La materia terrea, dissolta («digesta e apparecchiata»), deve ora purificarsi nelle Acque per liberare il Verbo (aria, spirito e Mercurio insieme) e per rinascere dalla putrefazione e dalla mortificazione nella purezza dei suoi principî costitutivi.

Il primo velo dell'essere polisemico (corpo, Io individuale, «lettera historiale») si è disgregato nell'Opera al Nero: il viandante ermetico attraverso la morte iniziatica si è liberato dalla propria identità individuale:

«Libertà va cercando ch'è sì cara
come sa chi per lei vita rifiuta»
(Pg. I, 71-72)

e deve ora attingere alle sorgenti della vita universale per «diventare uguale all'esistenza»[24]: cioè immortale. Perché solo la rinuncia alla vita consente la rinascita; solo oltre la lettera morta c'è la *res*.

Nell'itinerario ermetico il compimento dell'Opera al Bianco significa la vittoria sulla morte provocata dallo stato precedente: il permanere della coscienza infatti non è più condizionato dall'esistenza del corpo, perché alla materia si sostituisce una forma pura e sottile ormai dissociata dal mondo materiale.

Con vari linguaggi da più culture si allude allo stesso processo.



L'alchimia indù, che identifica il principio maschile in Shiva (l'essere, la coscienza) e quello femminile in Shakti (il divenire, la forza vitale) fa corrispondere all'Opera al Bianco la fase in cui l'iniziato riesce a congiungere con l'Io conscio la forza vitale o Kundalini, energia latente e rigeneratrice che sta alla base della vita del singolo e, come potenza feconda, dell'intera specie.

Shiva, essere-Io-autocoscienza, si unisce a Shakti, forza profonda, inconscia e universale, attuando una sorta di rigenerazione eterna.

Il principio puro della vita si congiunge con la coscienza pura dell'Io: è la dimensione del risveglio.

## NOSTALGIA DELL'ANDROGINE

Là vedrò forse un sole, che sorgendo tramonta.
E con quel tramonto genera un mondo infinito.

(JOHN DONNE)

Nell'opera al Bianco Ermetica due sono le finalità convergenti: *purificare* la materia dalle scorie (e cioè liberare la coscienza dai residui deittici contingenti) e *reintegrare* la personalità in uno stato non-corporeo. Al *solve* succede il *coagula*.

Non è difficile ravvisare nella seconda Cantica della Commedia la prima delle due finalità. Essa ne costituisce addirittura il motivo costante: Acqua e Aria sono gli elementi del Purgatorio dantesco; e le voci dei singoli si stemperano nella coralità che vanifica le scorie della loro individualità terrena.

Le acque del Letè ne laveranno poi definitivamente il ricordo.

Del piano catartico universale fa parte *anche* la purificazione in senso morale; uno dei molteplici sensi della polisemia cosmica.

Quanto alla seconda finalità (la «reintegrazione») le corrispondenze con l'Ermetismo si rivelano ancora più esplicite: se la calata nel cono dell'Inferno aveva dissolto progressivamente l'individualità sul piano fisico, altrettanto progressivamente la montagna del Purgatorio la ricostruisce in uno stato non-corporeo e secondo le stesse modalità stabilite dall'Arte Regia.

La prescrizione ermetica per questa operazione consiste infatti nel «fissare il Mercurio» congiungendolo a «Saturno».

Il procedimento si decodifica senza difficoltà: lo spirito vitale (Mercurio o principio volatile) liberato nel corso dell'Opera al Nero dai legami che lo tenevano prigioniero del corpo e della materia (corrispondente a Saturno o principio fisso), risorge; ma si deve nuovamente ricongiungere alla materia-Saturno, seppure in un rapporto funzionale ribaltato: ora lo spirito «deve vivere come



un proprio atto il corpo stesso» e il corpo «esiste di fatto solo come una funzione dello spirito»[25].

Come il sole di John Donne, lo spirito mercuriale «sorgendo tramonta, e con quel tramonto genera un giorno infinito».

È ciò che in Alchimia si esprime con il motto «*coagula*», che Artefio descrive come spiritualizzare i corpi e corporificare simultaneamente gli spiriti, o, che è lo stesso, «volatilizzare il fisso fissando il volatile», o realizzare la coscienza come corpo e il corpo come coscienza[26].

Il prodotto di tale congiunzione (le cosiddette «nozze chimiche»), che concilia in un'unica entità i due principî «rettificati», è raffigurato emblematicamente nell'Androgine, l'essere maschio-femmina che evoca la mistica unità primordiale edenica (e platonica), anteriore alla separazione, alla caduta - alla scissione tra *signum* e *res*.

L'Androgine infatti è l'unità che trascende il dualismo; per questo è denominato anche *REBIS*, «*res bis*»: non «due cose», ma «una cosa due volte», o «due cose in una».

Le due metà divise si ricongiungono in una sintesi superiore: lo iato tra *signum* e *res* viene colmato sul piano dell'appercezione mistica: *REBIS* è *symbolon*.

In tal senso l'entità ermetica traduce la dimensione nostalgica di un pensiero che sa di aver perduto la sua radice divina e tuttavia non rinuncia al tentativo di farla rivivere.

Data l'universalità di applicazione che la dottrina ermetica si attribuisce, la trasmutazione nel Rebis, che rappresenta la fase conclusiva dell'Opera al Bianco, è attuabile su ogni piano di esistenza da quello minerale (culminante nella produzione dell'Argento, fusione di Saturno-Pietra e Mercurio-Argentovivo) a quello umano (restaurazione dell'Io nella purezza dei suoi elementi costitutivi, *animus* e *anima*, corpo e spirito).

Ed è la prospettiva a cui apre il Purgatorio e tutto ciò che alla sua sfera appartiene: l'universo in figura di Rebis.

Tra demoni e dèi, fra Inferi e Superi, fra Terra e Fuoco, fra Firenze e l'Impero, fra dannazione e premio, tra velo e vero, la cantica intermedia, anche solo per la sua collocazione, è predisposta a evocare la «nozze chimiche», il congiungimento di cui è emblema il Rebis.

### *REBIS* E PIETRA: LA «PIETRA IMAGINATA»

Oltre la soglia del Purgatorio (Canti X e XII) c'è un sentiero scavato in un masso. E la roccia è viva, si muove, ondeggia, e infine si rivela come scultura: e scultura parlante.

La «pietra imaginata» è visualizzazione perfetta del «coagula» ermetico. La rigida pietra saturnina prende vita nel moto circolare di una cifra che include i contrari in unità, in una sconcertante sintesi che è in ogni senso «corpo spiritualizzato e spirito corporificato». Dapprima assume la forma di immagine che parla; successivamente la parola profferita ritorna alla pietra e la «suggella» imprimendovisi come immagine («come figura in cera si suggella»). L'immagine è parola, la parola è immagine.

*Conciliatio oppositorum* in un segno, tale sintesi rispecchia (come i *miroirs vivants de l'univers* di Leibniz) un'altra sintesi di potenzialità significativa più vasta: Dante la colloca infatti nel cerchio dominato da Saturno (cfr. grafico II parte) che, come già si è osservato, rappresenta la potenza pietrificata contrapposta alla potenza divina, Maria.

Ora, la pietra saturnina reca appunto «imaginata» la figura di Maria, «quella / ch'ad aprir l'alto amor volse la chiave».

I due principî sono così potenzialmente congiunti: sono il Rebis.

Manca l'attualizzazione in una unità trascendente: ma non tarda a verificarsi perché la pietra parla: «e aveva in atto impressa esta favella». La favella unificatrice dice l'Annunciazione: il Verbo si farà carne, Maria partorirà il Rebis: Cristo.

Immagine e parola narrano il mistero della loro paradossale coesistenza: la «pietra imaginata» racconta se stessa. Totalità tautegorica, si serve anche dei misteri cristiani per descrivere un processo che li trascende[27].

### *REBIS* E CRISTO: IL GRIFONE

Rebis essa stessa, e prefigurazione analogica del Rebis Cristo, la Pietra imaginata costituisce altresì la struttura del codice



in base al quale come Rebis si dovrà intendere il Grifone-Cristo della divina foresta, «animal binato» (Pg. XXXII, 47), «doppia fiera» (Pg. XXX, 20) «ch'è sola persona in due nature» (Pg. XXX, 80).

Le «due nature» congiunte nel Rebis-Grifone si traducono in varie forme.

Sono innanzitutto e dichiaratamente le *due fiere*, Aquila e Leone, e le *due nature*, umana e divina, di Cristo.

Ma Aquila e Leone corrispondono altresì ad Aria e Fuoco, i due elementi che oltre tutto contrassegnano questa fase del viaggio: superati i «densi» (la Terra nell'Inferno e le Acque nella prima fase del Purgatorio) la cima della montagna è il punto in cui si fondono i «sottili», l'Aria, appartenente ancora alla sfera del Purgatorio, e il Fuoco del Cielo. Il congiungimento dell'Aria e del Fuoco nel segno del Rebis-Grifone significa quindi anche che qui, nella divina foresta, si realizza la saldatura fra la terra e il cielo, tra la natura divina e quella umana.

La serie di Rebis di cui è emblema il Grifone riporta sempre al Cristo[28], fulcro a sua volta di ulteriori corrispondenze analogiche; due fiere, due elementi, due mondi, due nature sono le polarità dichiarate da Dante, ma ad esse si ricollega una più vasta e generale catena di coppie: essere e divenire, fisso e volatile, immobilità e mutamento. Infatti quando gli occhi di Dante si congiungono agli occhi di Beatrice, fissi sul Grifone immobile, l'immagine che di esso si riflette nelle pupille di lei è cangiante:

> «Pensa lettor s'io mi maravigliava
> quando vedea la cosa in sè star queta
> e ne l'idolo suo si trasmutava»
> (Pg. XXXI, 124-126)

È, dichiaratamente, la trasmutazione alchemica.

È lecito quindi porsi una domanda: Dante ricorre alla dottrina alchemica per meglio esplicitare la natura del Cristo, oppure, viceversa, ricorre alla figura del Cristo per sancire sacralmente l'universalità della trasmutazione alchemica?

La seconda ipotesi sembra la più probabile, nel contesto di una Cantica in cui ogni immagine, prima e dopo la comparsa di Cristo-Grifone, è emblema della trasmutazione nel Rebis; tanto

più probabile se si considera altresì che il Grifone non è la figura più importante, né la più significativa. Anzi, a ben vedere, l'«animal binato» è una delle *dramatis personae* che fanno da sfondo a una trasmutazione ben più essenziale: il congiungimento di Dante e Beatrice, punto focale dell'intera cantica.

### *REBIS*: DANTE E BEATRICE

Il Poeta riesce a percepire la polarità sintetizzata nel Grifone solo nel momento in cui egli stesso si congiunge con lo sguardo a Beatrice. E la luce dell'occhio di lei sarà da allora in poi per Dante il tramite grazie al quale la sua vista si aprirà progressivamente al vero.

L'invenzione poetica è la precisa traduzione della prescrizione ermetico-alchemica. Perché, come spiega Cesare della Riviera, «in questo "Cielo" non si fa congiungimento di Anima e Corpo, ma il Corpo è portato nella natura dell'Anima ed è quasi l'Anima istessa, visibile, lume senza materia... natura in se stessa lucente e trasparente, quasi di diafano e di lume... lume invisibile il quale è cagione del lume visibile»[29].

È appunto ciò che accade a Dante, «portato» a una dimensione superiore attraverso l'occhio-lume di Beatrice. Ma forse ancor più aderente alla prassi ermetica è la successione degli eventi che caratterizzano l'incontro di Dante con la sua donna: tanto aderente, che solo alla luce della dottrina ermetica acquisiscono un senso. Si allude qui al cosiddetto *incesto filosofale*: il principio mercuriale o acqueo è rappresentato da una Vergine che è Madre del rinato (si tratti della «materia prima» o del neofita) e simultaneamente sua Sposa. (Ed è questo uno dei punti salienti degli studi di Jung sull'Alchimia)[30].

Ebbene, dapprima Beatrice è paragonata a una madre («Così la madre al figlio par superba com'ella parve a me», Pg. XXX, 79-80) ed è sempre lei che come madre lo fa rinascere alla trascendenza; ed è infine Beatrice-Sposa che accoglie Dante «rifatto sì come piante novelle» dopo l'immersione nell'Acqua di Vita. L'episodio, come ognuno può notare, corrisponde perfettamente al motto



alchemico che descrive l'«incesto» e le «nozze chimiche»: FILIUS NOSTER, MORTUUS, VIVIT, REX AB IGNE REDIT ET CONIUGIO GAUDET OCCULTO. È, in sintesi, l'esperienza vissuta da Dante tra la selva selvaggia e la divina foresta: «Il figlio nostro che era morto, vive, ritorna Re dal fuoco e gode dell'occulto congiungimento».

### *REBIS*: IMPERO E CHIESA

Come già si era osservato, l'ideale politico di Dante trova nel carattere e nelle finalità dell'Arte Regia alchemica un perfetto paradigma.

I due poteri, regale e sacerdotale, corrispondenti alle due nature ermetiche e incarnati da Dante nell'Impero e nella Chiesa, appaiono quasi indistinti e livellati nella comune materialità nell'Inferno.

Là il principio imperiale si manifestava in forma titanica e prevaricatrice; assumeva prima le sembianze del Leone dalla testa alta e dalla rabbiosa fame (Inf. I Canto) e si traduceva poi inequivocabilmente nell'*imperator del doloroso regno*, Lucifero o Saturno, l'uno e l'altro immagine di una regalità spodestata, condannata per di più a divorare in eterno i suoi stessi figli, Bruto e Cassio, traditori del puro principio imperiale (Cesare) insieme a Giuda, traditore dell'autorità spirituale. Della quale nell'Inferno sono esponenti del pari titanici e prevaricatori i Papi, che Dante sottopone al supplizio non tanto o non solo per appagare il suo «anticlericalismo», quanto per dimostrare che perfino i più alti rappresentanti dell'autorità spirituale soggiacciono alla brama di potere temporale.

Nella prima fase dell'Opera i due principî sono quindi accomunati da una identica brama di individuazione nella materia: è il regno della Lupa.

Nel Purgatorio gli stessi principî si presentano invece ben distinti. Al loro primo manifestarsi appaiono ancora gravati dal marchio della materialità: conformemente alle valenze, o, meglio, all'ambivalenza del Purgatorio, più che emergere tralucono dalle «scorie»: sono rappresentati il primo nei *prìncipi negligenti*, il secondo in Papa Adriano V, colui che provò «come pesa il gran manto a

chi dal fango il guarda» (Pg. XIX, 103-4); lo stesso tuttavia, appena investito dell'autorità papale, comprese la vanità dell'amore per i beni terreni. La Lupa è debellata.

Alla fine del processo, regalità e sacerdozio appaiono rettificati e tradotti nei simboli antichi dell'Albero e del Carro. Il primo, corrispondente al potere regale, è secco, ma congiungendosi col Carro (l'autorità spirituale), rinasce: le due metà divise, unificandosi in una sintesi superiore, attuano quello che per Dante è il più sublime dei Rebis, frutto delle sacre *nuptiae* fra le due entità, cardini del vivere umano, finalmente complementari e riscattate dalle ambizioni di primato che le contrapponevano come Luna e Sole o come Soli antitetici.

Solo la dottrina ermetica del Rebis poteva esprimere con esattezza gli intendimenti politici di Dante: non sudditanza di un principio all'altro come la Luna rispetto al Sole, né divisione di due sfere di potere sotto due «Soli» nemici, ma armoniosa complementarietà reciproca in cui ciascuno dei due principî agisce conformemente alla sua natura in funzione di un unico fine trascendente entrambi.

È quanto esprime l'emblema del Rebis, il caduceo ermetico, con i due serpenti che si intrecciano ordinatamente in volute simmetriche attorno alla verga di Mercurio, *axis mundi*.

E forse non a caso la figura che fregia il frontespizio della Monarchia dantesca è proprio un caduceo ermetico...[31].

Questa la sintesi ideale, fissata tra le verità eterne che fioriscono sulla cima del Purgatorio. Ma a Dante non basta averlo proclamato; vuole anche dimostrare che è l'unica possibile.

E in una drammatica sequenza illustra la rovinosa alternativa: il potere imperiale si confonde con quello sacerdotale, snaturandosi e snaturandolo. La Chiesa «si riveste delle penne dell'aquila» e diventa così preda del drago: i due poteri, degenerando nella comune promiscuità, assumono la forma del Gigante e della Prostituta.



## ACQUE E FUOCO: LE SETTE SOGLIE INIZIATICHE

È pur vero che la purificazione e la rinascita che costituiscono il tema fondamentale del Purgatorio si possono interpretare anche in senso morale e cristiano; ma i motivi e i simboli più significativi si riferiscono a una prassi assai più complessa e globale la quale, pur comprendendo anche la catarsi in senso morale e cristiano, la trascende per additare verità più universali.

Innanzitutto nel Purgatorio dantesco vi sono due battesimi, cioè due iniziazioni, con l'acqua all'inizio del cammino, con il fuoco alla fine.

La prima avviene sul lido, con la rugiada, ed è praticata da Virgilio, il mistagogo: «il savio gentil che tutto seppe».

Questi pone ambo le mani sull'erba e Dante immediatamente comprende che ha inizio il rituale; non quello sancito dalla religione, ma quello richiesto da un'«arte» che solo Virgilio sa: «ond'io che fui accorto di sua arte...».

È l'arte grazie alla quale lo porterà in cima alla montagna, come ribadirà sulla settima cornice: «tratto t'ho qui con ingegno e con arte» (Purg. XXVII, 130). E in virtù di quest'arte «mi fece tutto discoverto / quel color che l'Inferno mi nascose».

A proposito dell'effetto dell'acqua ermetica si dice nel *Corpus Hermeticum*: «Ora non sono più lo stesso... non sono più colorato...» (XIII, 3)[32].

Dopo questo battesimo Dante coglie il giunco, che subito rinasce.

È l'erba *aeizos*, ed è il Ramo d'Oro di Enea e del *rex Nemorensis*, comunque insegna di regalità trascendente: ed è il *cingulum* che sostituisce quello gettato a Gerione. Il primo lo legava alla materialità, questo lo lega alla spiritualità, come pegno che sarà sciolto solo in Paradiso, nel «tempio del suo voto» (Pd. XXXI, 43-44).

Al battesimo delle Acque segue, come seconda iniziazione alla fine della scalata, il battesimo del fuoco. Un fuoco identico a quello ermetico, che affina ma non brucia, perché, come insegna Ostano, «l'Acqua di Vita impedisce l'azione del Fuoco sulle sostanze con cui sia stata mescolata, e il Fuoco non può più decomporre simili mescolanze»[33].

Tale battesimo, lungi dal conferire a Dante un'improbabile santità, lo investe di un crisma regale, come dichiara Virgilio dopo averlo guidato attraverso le fiamme:

«ond'io te sovra te corono e mitrio».

L'investitura regale è prettamente ermetica (e non a caso Dante la colloca proprio nel cerchio che come vedremo è dominato da Mercurio); grazie a quella l'adepto può accostarsi all'Albero della Scienza e della Vita, come appunto accade a Dante, tratto anch'egli colà in nome di un'*arte* che non definisce ma che sottolinea in ogni modo, anche con assonanze non del tutto felici:

«tratto t'ho qui con ingegno e con *arte*...
fuor sei de l'*erte* vie, fuor se' de l'*arte*»
(Purg. XXVII, 130, 132)

L'accesso alla porta del Purgatorio si può considerare come una iniziazione intermedia.

Dante rinnova al lettore l'avvertimento sul senso occulto del rituale che segue:

«Lettor tu vedi ben com'io innalzo
la mia matera, e però con più arte
non ti maravigliar se la rincalzo»
(Purg. IX, 70 segg.)

Subito dopo descrive i tre gradini che consentono l'accesso: uno nero, uno bianco, uno rosso. Inequivocabilmente, i colori dell'Opera Ermetica.

Sopra il gradino rosso sta il guardiano della soglia, l'Angelo che deve introdurre Dante alla seconda fase della purificazione; ed è lui che «scioglie il serrame» che divide il mondo della materia



da quello dello spirito. Usa due chiavi, una d'oro e una d'argento: le chiavi di Pietro. Ma anche le due chiavi con cui si decriptava la Pietra su cui Mosé aveva inciso la Legge; le stesse chiavi con cui si «rettifica» la Pietra ermetica, aurea e argentea, solare e lunare, regale e sacerdotale, secca e umida...

L'angelo incide sulla fronte di Dante sette segni, destinati a scomparire ad uno ad uno ad ogni tappa ascensionale del viaggio.

Già si era osservata la corrispondenza tra il rituale mitraico (il passaggio catartico attraverso le sette sfere planetarie e la liberazione dalle sette tuniche) e quello descritto sia nel Purgatorio che nel Pimandro (cfr. pag. 37); invece delle «tuniche», i segni per Dante sono le sette «P», che l'esegesi dantesca tradizionale interpreta *tout-court* come l'iniziale della parola «Peccato». Il che sarebbe anche accettabile, se non fosse che il poeta ha appena avvertito che il passo è stato «rincalzato con più arte». Ciò significa che anche qui bisogna «aguzzar ben gli occhi al vero» e non accontentarsi di ciò che appare fin troppo ovvio: i sette segni rappresentano i sette gradi dell'ascesa, che comprende *anche* una purificazione dalle passioni, ma che non si può ridurre a questo.

Né si può ridurre alla pur suadente interpretazione che ci suggerisce il misticismo sefirotico; se Dante conosceva anche solo approssimativamente le valenze cabbalistiche delle lettere (cosa assai probabile) la scelta della «P» non fu certo casuale. Infatti il nome corrispondente alla «P» è *Phodé*, «Redenzione», il che coincide perfettamente col senso complessivo del Purgatorio; il piano corrispondente è l'*anima intellettuale*, e gli elementi che designa sono il *Fuoco* e l'*Aria*, quelli del Purgatorio.

E non è tutto. Sempre secondo la Qabbala, le intelligenze dell'Aria sono quelle che dominano sull'Occidente in Primavera, cioè nel luogo e nel tempo in cui avviene il viaggio iniziatico di Dante. Le coincidenze non si fermano qui. Quando tutte le P sono cancellate e i pellegrini sono giunti in vetta, il premio che aspetta il poeta è l'investitura regale e sacerdotale: «ond'io te sovra te corono e mitrio», dichiara Virgilio. Ebbene, la Redenzione segnalata cabalisticamente della P e il dominio dell'anima intellettuale por-

tano alla conquista dell'albero dei Sephirot, che culmina appunto con *Kether*, «la corona».

P come peccato, P come Phodè, redenzione: l'universalità del segno dantesco congiunge questi due estremi in una sola lettera, la quale rimanda quindi a una sintesi che trascende entrambi: cioè a un archetipo della cui «virtù» entrambi siano effetto.

Quali sono gli archetipi nell'universo della Divina Commedia?

Sono (lo dice Dante, *Conv.* II, IV, 466) i sette pianeti che muovono i sette cieli. E allora non è azzardato supporre che, al di sopra di Peccato e di Phodè, «redenzione», P valga *Pianeta.*

Alla luce della dottrina ermetica il passaggio attraverso le sette soglie, al di là e al di sopra della funzione catartica e soteriologica, assume un senso universale: è conoscenza progressiva della struttura arcana del cosmo e dell'uomo in una dimensione in cui *sapere* e *potere* coincidono; tale è il senso dell'incoronazione sopra se stessi («te sovra te corono») al termine del cammino: Gnosi teurgica.

Ma non è tutto. L'interpretazione in chiave ermetica dell'ascesa per i sette cerchi evidenzia aspetti impensati della teoria dantesca del linguaggio.

Proprio presso all'ultima soglia, quella di Mercurio, il poeta precisa in che cosa consista il suo modo di significare:

> «I' mi son un che quando
> Amor mi spira, noto, e a quel modo
> ch'è ditta dentro vo significando».
> (Purg. XXIV, 52-54)

«Amore» è l'intelligenza attiva, mente cosmica in cui sono riposti gli archetipi delle cose; e delle cose è il principio motore universale: «Amor che muove il sole e l'altre stelle».

Nel *Weltbild* di Dante esso è quindi il linguaggio universale, anteriore alla fissazione nelle varie lingue particolari: è la *Ursprache*, che evidentemente per Dante è *innata* (perché essa «ditta *dentro*»), per riappropriarsi della quale è necessario liberarsi di quelle barriere entro cui si incanala l'idioma individuale. Quelle barriere dalle quali non seppero uscire Bonagiunta, il «Notaro» e Guittone: è questo il «nodo» che li vincolò trattenendoli «di qua», ignari del volo.



Le sette cornici rappresentano quindi simbolicamente le strutture mentali su cui si articola la lingua individuale; superarle significa riportarla (o reintegrarla) nel linguaggio universale.

Giunto alla vetta della Montagna, Dante ritrova le Acque, Leté ed Eunoé, oblio e ricordo, originate da una stessa fonte.

Dei due simbolici fiumi non c'è traccia nella tradizione ebraico-cristiana; né dei fiumi, né di un rituale che si possa collegare con l'immersione nelle loro acque o con gli effetti di essa. Eppure il poeta vi attribuisce un'importanza fondamentale, perché solo dopo aver bevuto di quelle acque gli è consentito di «salire a le stelle».

Il Leté è il fiume dell'oblio nella tradizione classica. Secondo Platone (Repubbl. X, 621) le sue Acque fanno dimenticare alle anime prima dell'incarnazione le loro vite precedenti: questo rituale è il passaggio obbligato per chi deve rinascere a nuova vita. L'analogia di significato e di funzione con il Leté dantesco è quindi evidente.

E l'Eunoé?

Una tradizione più antica, risalente ai misteri orfici ed eleusini, parla della sorgente di Mnemosyne, la Memoria, che dona il risveglio e l'immortalità, contrapposta al Leté. A questa tradizione si rifà l'Ermetismo, che ripropone il simbolismo delle Acque nell'immagine della Fontana, unico principio da cui scaturiscono due effetti, quello dissolutore (la «Fontana Terribile» di Bernardo Trevisano)[34], e quello rigeneratore (la «Fontana d'Acqua Viva): *Solve* et *coagula*. Le Acque solventi eliminano ogni ricordo di individualità corporea e terrena (ed è l'«*Aqua Regia*», il «solvente universale» degli Alchimisti) mentre l'Acqua di Vita («Aqua Vitae») restaura il ricordo dell'Io spirituale: quell'«Io» che si può senz'altro identificare col mitico auriga platonico il quale aveva «visto» gli archetipi prima di incarnarsi sulla terra.

L'Acqua solvente cancella il ricordo della incarnazione, l'Acqua di Vita rigenera il ricordo del mondo archetipico. La prima nasconde, e per questo è Lethé, dal greco λανθάνω (*lanthάno*) «nascondersi», lat. *lat-eo*, dallo stesso significato, la seconda svela, e per questo è *a-létheia*: «verità».

L'Eunoé dantesco ha la funzione di «ravvivare la virtù tramortita» (Purg. XXXIII, 129); il suo effetto sul poeta:

«Io ritornai da la santissima onda
rifatto sì come piante novelle
rinnovellate di novella fronda
puro e disposto a salire le stelle».
(Purg. XXXIII, 142-45)

Eunoé rigenera, nel senso letterale di ri-generare, generare a nuova vita: ravviva, rifà, rinnovella.

Chi vi attinge è, come dice Dante, *neofita*, «pianta novella», ed è pronto per salire al piano trascendente, dove avrà la visione degli archetipi.

Dal Lethé all'A-letheia, dall'Oblio a Mnemosyne, dalle Acque Solventi all'Acqua di Vita, dal Leté all'Eunoé: il cammino è comunque lo stesso. «Quale pur sia il modo con cui i filosofi ermetici hanno parlato, natura è una sola, ed essi sono tutti d'accordo, e dicono tutti le stesse cose»[35].



# ORO VIVO: L'OPERA AL ROSSO

---

Imprimere sul divenire il carattere dell'Essere.

(F. Nietzsche)

L'iniziato che ha varcato le sette soglie del percorso catartico e si è immerso nella sorgente della vita cosmica per diventare «uguale all'esistenza» deve ora riacquistare la coscienza della propria individualità.

Non certo più l'individualità legata al corpo contingente, ormai disgregata nella prima fase del cammino; ma quella, essenziale, che nel corpo era racchiusa e imprigionata: il principio dell'Io.

Delle due «nature» che l'Ermetismo vuole congiunte e rettificate nel Rebis (*animus* o Io e *anima* o energia vitale) la prima, corrispondente al principio di autocoscienza e di individuazione, deve realizzarsi sul piano trascendente e in esso riconoscere la propria essenziale identità: in altri termini, lo spirito, ormai partecipe del fluido vitale, ormai identico all'esistenza, ritorna all'identificazione con il corpo, rigenerandolo per l'eternità.

È questo il fine di tutte le dottrine esoteriche, quali che siano i simboli e i miti con cui vi si riferiscono.

L'aspirazione a uno stato di eternità fisica trova un'eco anche nelle religioni rivelate: ad essa si può ricondurre ad esempio il dogma giudaico-cristiano del Giudizio Universale e della *Resurrectio mortuorum*, che prevede il ricongiungimento delle anime con i rispettivi corpi, che da quel momento vivranno in eterno. Ma le modalità di realizzazione sono nettamente divergenti. La formulazione dogmatica e religiosa dell'evento lo visualizza nella sfera escatologica, relegandolo al *post-mortem*; l'operazione iniziatica viene qui segmentata e calata in una temporalità che esclude la compresenza del vivere e del più-che-vivere nel corso di un'unica e ininterrotta esperienza esistenziale.

Tale compresenza invece costituisce il postulato fondamentale delle dottrine esoteriche: l'immortalità fisica si conquista da vivi.

E forse a questa operazione alludeva Nietzsche quando affermava che dopo essere diventati uguali all'esistenza è necessario «imprimere sul divenire il carattere dell'essere»[36]...

L'Ermetismo intende il ritorno all'Io come un processo di divinizzazione che si attua nell'ultima tappa del Magisterio, l'Opera al Rosso.

Una «divinizzazione» (ϑείωσις) che si potrebbe sinteticamente definire come *autoidentificazione nell'eterno*, nel senso letterale dei termini: si tratta non solo di recuperare il proprio Io, ma anche e soprattutto di riconoscerne progressivamente l'identità con il principio trascendente fino a cogliere la corrispondenza strutturale fra se stessi e l'universo, ad ogni livello di manifestazione.

Dopo aver superato sette livelli di conoscenza, che traggono il nome e le caratteristiche dai sette pianeti (Luna, Mercurio, Venere, Sole, Marte, Giove, Saturno) l'iniziato può accedere al «punto indifferenziato da cui ha preso origine ogni atto individuante»[37], immedesimarsi in esso e di lì discernere dietro il visibile le idee che, come dice Elemire Zolla, «improntano come sigilli le cose, che equilibrano, innervandola, la materia caotica».

A questo punto l'«Oro» si unisce al «Mercurio» e al «Cinabro», il Corpo all'Anima e allo Spirito, dicono i testi Ermetici: «essi sono diventati uno: e in tale unità è nascosto il Mistero» annuncia Comario[38].

In tale trinità sta la trasmutazione più sublime, che l'Ermetismo traduce nelle note allegorie alchemico-astrologiche: Saturno si trasforma in Sole, il Piombo si trasmuta in Oro, la «materia prima», corruttibile e mortale, diventa immortale e incorruttibile, il corpo trasumana e si fa eterno e divino.

Emerge dalla pietra la sua essenza divina: la Pietra Filosofale. *Deux ex Petra*.

Non è difficile ravvisare questi stessi motivi nel Paradiso dantesco: vi sono anzi descritti in modo esplicito e inequivocabile, spesso con la stessa terminologia e con gli stessi simboli.

Dante, conservando il suo corpo fisico, *trasumana* e *si indìa*,



cioè si immedesima nel principio divino e diventa partecipe della sua essenza, dopo aver superato, come l'iniziato ermetico, sette livelli, i sette cieli planetari: Luna Mercurio Venere Sole Marte Giove e Saturno, che nell'accezione dantesca si arricchiscono di più sottili sfumature sapienziali.

Perché che cosa sono i cieli nella Commedia?

A ben vedere, sono il diaframma che sta tra l'archetipo e la sua predicabilità: sono l'ultimo velo del vero.

Infatti da un lato sono le manifestazioni delle «intelligenze angeliche», che per lo stesso Dante equivalgono agli archetipi di Platone[39], dall'altro corrispondono alle «scienze», ove per tali si intendano con il poeta le Arti del Trivio e del Quadrivio: «Dico che per cielo intendo scienza, e per cieli le scienze» (Cv, II, XIII, 2); alla Luna corrisponde la Grammatica, a Mercurio la Dialettica, a Venere la Rettorica e così via (*ibid.*, 9-30).

I cieli illuminano le cose *visibili*, le arti-scienze illuminano le cose *intelligibili*, precisa Dante (*ibid.*, 4-5): gli uni consentono la visione degli archetipi, le altre la comprensione della realtà fenomenica che riflette l'archetipo. Fra le idee del sopramondo e la loro traduzione intelligibile, le scienze, stanno i cieli, cifre primordiali della manifestazione.

È quindi corretto definire i cieli danteschi come il vincolo che unisce da un lato le verità cosmiche e dall'altro il sapere umano.

«Attraversare i cieli» è penetrare questo vincolo, intuire i rapporti che tengono unito il molteplice e integrarli nell'unico sistema universale: è, di nuovo, «imprimere sul divenire il carattere dell'essere».

Nel compiere questa operazione Dante riconosce sia la struttura della sua individualità, sia la struttura unitaria dell'universo: nel sapere dell'Io e contemporaneamente dell'essere, diventa Uno, o, come vuole l'Ermetismo, diventa dio.

Si può osservare di passata che il processo descritto da Dante riporta direttamente a Platone, che prescrive lo studio delle varie scienze con il preciso fine di penetrarle a fondo per «attingere l'unità assoluta, il vincolo che corre attraverso l'intera scienza»; e nel momento in cui percepisce questo vincolo anche il saggio «da molteplice che era diventa uno» (*Epimenide*, 992 A, B).

Ma la prassi platonica è contenuta nell'ambito di una dottrina filosofica, mentre Dante le conferisce il crisma di un'impresa sacrale e teurgica in cui si conciliano il neoplatonismo di Proclo e di Giamblico con il motto evangelico: «Al regno dei cieli si può fare violenza».

Superati i cieli, si manifesta a Dante la forma universale del mondo condensata in un punto di luce:

«un punto vidi che raggiava lume»
(Pd. XXVIII, 16)

tale che

«da quel punto
depende il cielo e tutta la natura»
(*ibid.*, 42-43)

E progressivamente gli è dato penetrarlo con la vista, fino a distinguere in esso tre cerchi di tre diversi colori: la trinità cristiana o la triunità ermetica? O piuttosto il principio che trascende entrambe, matrice ineffabile di tutte le trinità ipostatizzate delle religioni?

In esso balena l'effigie umana, nella quale Dante si immedesima; e, mentre anela a comprendere come possano identificarsi l'uomo e il cerchio eterno, la sua mente, percossa dalla folgore, è trasportata fuori dal tempo e dallo spazio.

In questa dimensione può vedere simultaneamente, in unica cifra luminosa, la *struttura* archetipica del cosmo, la *legge* che lo governa e la «*segnatura*» che essa imprime, sotto il velame delle contingenze e delle forme, in ogni piano di esistenza: dagli atomi alle stelle, dagli uomini agli angeli e ai demoni.

In una indicibile simultaneità circolare il mistero dell'autoidentificazione nell'eterno gli è svelato.

Ma resta indicibile:

«A l'alta fantasia qui mancò possa».



## IL SEGNO DI APOLLO-SOLE

Il Signore di cui è a Delfi l'oracolo non dice
e non nega, ma significa

(ERACLITO)

L'autoidentificazione nell'eterno è dunque l'ultima tappa (comunque la si chiami, Opera al Rosso o Paradiso) dell'itinerario iniziatico.

E Dante la dedica ad Apollo Sole, e chiama Apollo padre della sua opera, e sceglie Apollo come guida dell'ultimo cammino:

«L'acqua ch'io prendo già mai non si corse
Minerva spira e conducemi Apollo»
(Pd. II, 7-8)

anche se il principio incarnato dal dio solare è per molti aspetti antitetico allo spirito cristiano[40]. Che cosa ha indotto il poeta a sfidare così apertamente l'ortodossia?

Apollo è la teofania del principio di individuazione e di autoconoscenza, o, meglio, di individuazione attraverso l'autoconoscenza: «Conosci te stesso», γνῶθι σαυτόν, (*gnóthi sautón*) è infatti il severo imperativo che dal frontone del suo templio a Delfi esprime in parole l'essenza del dio.

Conoscere il proprio Io al di sotto delle apparenze, dei velami, della stessa forma fisica è il monito che trapela anche dal mito, all'apparenza raccapricciante, della scorticazione di Marsia: Apollo sa trarre fuori dall'involucro esteriore la reale identità. E Dante rievoca proprio questo mito, e cioè questa facoltà del dio, nel momento in cui si accinge all'«ultimo lavoro»:

«Entra nel petto mio e spira tue
sì come quando Marsia traesti
da la vagina de le membra sue»
(Pd. I, 19-22)

perché solo Apollo, spirando nel suo petto, potrà liberarlo da ogni ulteriore involucro e consentirgli di fare emergere il principio dell'IO.

Il dio guida a conoscere l'Io, ma anche a conoscere l'Essere: in quanto oracolo, svelatore dell'occulto e del futuro, Apollo rappresenta la facoltà di spingersi oltre il contingente, oltre il tempo e lo spazio, per cogliere la visione della realtà metafisica.

Già solo per questo l'estrema esperienza sapienziale rappresentata nel Paradiso corrisponderebbe perfettamente all'ideale apollineo: e perciò non a Cristo, il dio che si fa uomo, ma ad Apollo, maieuta olimpico di chi trasumana e si indìa, è giusto che sia dedicata.

Ancor più se si tien conto del parallelismo tra il cammino alchemico e quello dantesco. In entrambi i casi si parte dall'occultamento, visualizzato dal Sole Nero, per giungere alla ἀλήϑεια («disoccultamento») rappresentato dal Sole e dall'Oro, il metallo solare; si parte dall'Io materiale (Inferno o Opera al Nero) per passare all'Io spirituale (Purgatorio o Opera al Bianco) e si giunge infine alla restaurazione dell'unità del corpo e dello spirito nell'immortalità, Paradiso o Opera al Rosso.

Ebbene è proprio nel cielo del Sole in Paradiso che Dante celebra il congiungimento dello spirito col corpo dopo il Giudizio universale come conquista della totalità:

«come la carne gloriosa e santa
fia rivestita, la nostra persona
più grata fia per esser tutta quanta»
(Pd. XIV, 43-45)

e il fulgore dello spirito sarà vinto da quello del corpo perché

«li organi del corpo saran forti
a tutto ciò che potrà dilettarne»
(*ibid.*, 59-60)

Sarà proprio grazie all'unione con il corpo che la facoltà di vedere e di amare aumenterà:

«onde la vision crescer convene,
crescer l'ardor che di quella s'accende»
(*ibid.*, 49-50)



Ciò che Dante descrive proprio nel cielo del Sole è l'autoidentificazione nell'eterno, frutto dell'Opera al Rosso: è la restaurazione dell'Androgine, il potenziamento delle facoltà, l'immortalità fisica.

Ma c'è dell'altro.

Nella strategia dantesca il Paradiso è l'ultima tappa perché rappresenta il raggiungimento del limite della parola: qui l'*eidos* manifesta se stesso senza che si possa trovare un rimando a un significato che vada oltre la sua sincretica, totale evidenza. Per questo, e a maggior ragione, è il regno del dio di Delfi. A lui, occhio cosmico, appartiene la visione diretta che coincide con il sapere; a lui, Sole, appartiene la manifestazione. Visione e manifestazione anteriori alla lingua e alla parola. Per questo «il signore di cui è a Delfi l'oracolo non dice e non nega» e tuttavia significa[41].

Ora, la possibilità di significare l'indicibile è uno dei punti focali dell'impresa transumana di Dante; della quale pertanto il principio apollineo che proprio a tale facoltà presiede si rivela sempre più come l'ispiratore principale.

E del resto il poeta lo dichiara esplicitamente:

«O divina virtù, se mi ti presti
tanto che l'ombra del beato regno
segnata nel mio capo io manifesti»...
(Pd. I, 21-24)

Solo grazie alla virtù di Apollo egli potrà manifestare almeno l'ombra degli archetipi segnata nella mente, e, soprattutto, manifestarla al di là delle parole, insufficienti a significare sia il mondo trasumano, che lo stesso atto di «trasumanar», dato che

«trasumanar significar per verba
non si porìa...»
(Pd. I, 70)

Perché qui, nell'ultima fase del cammino sapienziale, siamo nella dimensione in cui «le cose significate significano de le superne cose», quella cioè in cui le cose non affermano e non negano, ma significano una realtà che le trascende: la dimensione di Apollo.

Nel Purgatorio «spirava» Amore ed era ancora guida il mae-

stro di parole, Virgilio «che spande di parlar sì largo fiume», dottore del «bello stilo»; per cui Dante poteva ancora dichiarare «Io mi son un che quando Amor mi spira, noto, e a quel modo ch'ei ditta dentro vo significando»; ma qui «spira Minerva e conduce Apollo». Non un dettato preciso, ma la totalità significante della sapienza cosmica, non una significazione, ma la manifestazione abbagliante, di cui resta impressa nella dimensione umana — unico segno — un'ombra.

Nelle prime due tappe del viaggio iniziatico bastavano, a significare, le qualità di Hermes, patrono della parola (*sermonis dator*), promotore della comunicazione, legato a Mnemosyne, la Memoria; ma nel mondo della visione cui «dietro la memoria non può ire», là dove la solitudine assoluta respinge ormai ogni parvenza di dialogo umano («O voi che siete in piccioletta barca / desiderosi d'ascoltar, seguiti / dietro il mio legno che cantando varca / tornate a riveder li vostri liti...»), quale funzione può più svolgere Hermes?

La virtù dell'eterno ermeneuta, intermediario fra i Superi e gli Inferi, traduceva per il poeta le cifre cosmiche in umano linguaggio; ma Dante ha abbandonato nell'Inferno la parola univoca, ha valicato nel Purgatorio le sette soglie che davano accesso alla gran voce universale, e deve ora riappropriarsi del suo idioma nella dimensione transumana.

«Infino a qui l'un giogo del Parnaso
assai mi fu; ma or con amendue
m'è d'uopo intrar ne l'aringo rimaso»
«Pd. I, 16-18)

L'altro giogo del Parnaso è di Apollo, che di lì ispira l'intuizione poetica.

Ad essa si affida Dante, come mezzo per conoscere, ma ancor più come mezzo per manifestare e rappresentare ciò che ha conosciuto: la parola poetica si deve quindi sovrapporre alla parola pensante per coronarla di un senso che, trascendendo entrambe, salda la scissione fra il polo estatico e il polo razionale, risolvendola in un *contunuum* polisemico: il sovrasenso, o senso anagogico[42].



Conoscere è ricordare, dice il filosofo: ricordare e ricostruire in segni razionalmente decodificabili l'archetipo che traluce dalle cose materiali, la *signatura rerum*.

Conoscere è creare, dice il poeta: creare al di là del segno la metafora del tutto.

E componendo il Poema Dante ripete in qualche modo l'atto della creazione: nei tre mondi egli ha «ricostruito il cosmo» ricalcando, ad ogni livello di manifestazione, sia il modello della struttura dell'universo, sia la legge secondo la quale su ciascun mondo si imprime la «segnatura» degli archetipi.

La Commedia appare così come un triplice simbolo:

è l'«altro viaggio»;
è l'intero cosmo;
è la sua legge.

Il geroglifico trinitario con cui si conclude l'opera non è folgorante soltanto per il poeta: chi sa cogliere «la dottrina che si asconde» non mancherà di constatare innanzitutto che esso rappresenta il punto di convergenza (e simultaneamente di irradiazione) dei tre simbolismi espressi nel poema, e che costituisce contemporaneamente la loro chiave interpretativa.

È infatti il punto di arrivo del viaggio iniziatico; è l'Essere unico di cui il cosmo è la manifestazione; ed è la legge secondo la quale si articolano il viaggio, il cosmo e l'essere stesso.

Ma è anche, letteralmente, il *flos ignis* di Marziano Capella, il «fiore del Fuoco»: del Fuoco anagogico. Esso compendia infatti in un'ineffabile visione i quattro sensi, o, meglio, il significato a cui i quattro sensi rimandano:

*littera gesta docet, quid credas allegoria*
*moralis quid agas, quo tendas anagogia.*

Al di sotto della lettera, che ne descrive la forma geometrica, il triplice cerchio è la cifra nuda in cui si intersecano la direttiva orizzontale (la Commedia come allegoria dell'universo, corrispondente al *quid credas*) e quella verticale (*quid agas* e *quo tendas*), il significato morale e quello anagogico, traducibili l'uno come Via rivelata, l'altro come cammino iniziatico.

## NOTE AL CAPITOLO III

[1] Sui legami tra i Fedeli d'Amore e i Templari cfr. L. VALLI, *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d'Amore*, Roma, 1928; R. GUÉNON, *L'ésotérisme de Dante*, Parigi, 1957; J. EVOLA, *Il mistero del Graal*, Mediterranee, Roma, 1972. Lo stesso Dante comunque conferma le sue simpatie per i Templari; cfr. per es. Purg. XX, 91-96, «Veggio il novo Pilato sì crudele / che ciò no'l sazia, ma sanza decreto / porta nel Tempio le cupide vele»; nella strofa successiva il Guénon (*op. cit.*) ravvisa il motto dei Templari «*Nekam Adonai*», «Vendetta mio Signore» (p. 55): «O Signor mio quando sarò io lieto / a veder la vendetta che nascosta / fa dolce l'ira tua nel tuo segreto?» Sembra peraltro che Dante si trovasse a Parigi quando Filippo il Bello, il «novo Pilato», fece massacro dei Templari.

[2] Cfr., oltre alle opere citate (nota 1) anche gli studi di Aroux, Rossetti, Ricolfi, Alessandrini.

[3] Ma poi preferì rimettere la cosa nelle mani del prete di Paullo, Bartolomeo Cagnolati, con questa missiva: «Dio ti faccia pensare bene. Sappi che io ho fatto venire maestro Dante Alighieri per questa faccenda, però non vorrei che Dante Alighieri se ne occupasse, preferisco che te ne occupi tu». Altre notizie in F. COGNASSO , *I Visconti*, Dall'Oglio, Milano, 1966, pag. 138.

[4] Ho accennato già a questo accostamento in *Alchimia, il cammino della potenza*, cit., in *La Commedia Ermetica*, «Arthos», n. 25, 1982, e in *Dante, Grande Iniziato*, in AA.VV., *Maestri della letteratura fantastica*, Edipem-De Agostini, Novara, 1984.

[5] Cfr. J. EVOLA, *Il mistero del Graal*, cit., dove si esamina il rapporto fra l'idea imperiale ghibellina e dantesca e la pratica alchemica.

[6] Vedi anche C. KERENYI, *Miti e Misteri*, Boringhieri, Torino, 1979, pag. 137 segg. Ricordiamo anche l'equivalenza stoica Hermes-discorso, e la testimonianza di Varrone, che attribuisce a Mercurio l'etimologia di *medium currens*, perché il linguaggio, a cui lo assimila, corre fra gli uomini.

[7] All'argomento è dedicato il II Capitolo del mio *Femminilità e Femminismo*, cit.

[8] J. BOEHME, *De Signatura Rerum*, XIV, 6; XV, 6-8; IV, 28; V, 15.

[9] Cfr. nota 10.

[10] Cfr. il mio studio *La missione dell'Impero nel VI Canto dell'Eneide*, cit.

[11] Cfr. nota del Pietrobono a Inf. XXXIV 32 e 46.

[12] J. EVOLA, *La Tradizione Ermetica*, Mediterranee, Roma, 1971, pag. 93.

[13] *Ibid.*, pag. 62.

[14] Sulla quaternità cfr. G. JUNG, *Saggio sul dogma della Trinità*.

[15] J. EVOLA, *Op. cit.*, pag. 94.

[16] A.J. PERNETY, *Dictionnaire Mytho-hermétique*, Parigi, 1758, pag. 403.



[17] Il Caetani e altri preferiscono ravvisare nel Messo Enea. Cfr. II parte, archetipo Hermes.

[18] Artemidoro Onirocritico, 4. 63. Cfr. C. KERENYI, *Gli dèi e gli Eroi della Grecia*, Il Saggiatore, 1972, pag. 60 (II parte): «Allora Hermes apparve all'Eroe. O fu Atena che per prima venne in suo aiuto? Nelle raffigurazioni di artisti antichi essa gli sta vicino, davanti a Hermes. Ma chi se non Hermes poteva prestare a Perseo i calzari alati perché potesse abbandonare l'isola e arrivare presso le Gorgoni?».

[19] C. KERENYI, *Miti e Misteri*, Boringhieri, Torino, 1979, pag. 441 segg.

[20] È definito «*sermonis dator*» nell'iscrizione di una statua di Villa Albani, Bremer Wissensch. Gesellsch. 1930, cit. da C. KERENYI, *Ibid.*, pag. 137, nota 143. Cfr. anche nella seconda parte della presente opera il capitolo dedicato all'archetipo Hermes.

[21] L'interpretazione più accreditata attualmente vuole Medusa allegoria dell'eresia (troncone staccato dalla retta fede) o della separazione tra intelletto e fede. Per quanto più parziali, anche queste letture sono conciliabili con quella qui proposta, di cui possono costituire un'applicazione particolare.

[22] Cfr. *Femminilità*, cit., pag. 85 segg.

[23] F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, Prologo, 5.

[24] F. NIETZSCHE, fr. post. NV9, estate 1882.

[25] J. EVOLA, *La Tradizione Ermetica*, cit., pag. 180.

[26] È quanto afferma Evola sulla scorta di Pernety, *Ibid.*, pag. 181, n. 213.

[27] Sul parallelismo tra Cristo e la Pietra Filosofale cfr. C.G. JUNG, *Psychologie und Alchemie*, Zurig, 1952, pag. 469 e A.M. SCHMIDT, *La Poésie scientifique en France, au XVI siècle*, Paris, 1938, pag. 319.

[28] Rebis-Grifone si può considerare anche il Baphomet dei Templari, cfr. EVOLA, *Il mistero del Graal*, cit., p. 146.

[29] Citato da Evola in *Trad. Ermet.*, pag. 162, n. 152.

[30] C.G. JUNG, *Psicologia della traslazione*, 1946; *Psychologie und Alchemie*, cit.

[31] Ci riferiamo al frontespizio della *Monarchia*, stampata nel 1470 a Venezia da G.B. Pasquali.

[32] Citato da Evola, *Trad. Erm.*, pag. 163.

[33] OSTANO, *Trattato del Mercurio Occidentale*, in M. BERTHELOT, *La Chimie au Moyen Age*, Paris, 1893, III, pag. 213.

[34] B. TREVISANO, *De la Phil. Nat. des métaux*, in SALMON, *Bibliothèque des Philosophes chimiques*, Paris, 1741, pagg. 388-389.

[35] *Turba Philosophorum*.

[36] F. NIETZSCHE, fr. post. Mp XXVII c.

[37] J. EVOLA, *Trad. Erm.*, pag. 186.

[38] *Collection des Alchimistes grecs*, Paris, 1887, II, pag. 97.

[39] *Conv.* II, IV, 4-6: Altri furono, sì come Plato, uomo eccellentissimo, che puosero non solamente tante intelligenze quanti sono li movimenti del cielo, ma eziandio quante sono le spezie delle cose... E volsero che sì come le intelligenzie de li cieli sono generatrici di quelli, ciascuna del suo, così queste fossero generatrici de l'altre cose... e chiamale Plato idee, che tanto è a dire quanto forme e nature universali.

[40] È anche l'opinione di W.F. OTTO, *Gli dèi della Grecia*, La Nuova Italia, Firenze, 1955, pag. 94: «Apollo rifiuta tutto ciò che è troppo intimo..., il rapimento mistico e il sogno estatico. Non vuole anima, ma spirito. Ciò significa liberazione dai contatti... giusta distanza. Con l'ideale della distanza Apollo non si oppone soltanto all'eccesso dionisiaco. Di gran significato per noi è la sua netta contrapposizione a tutto ciò che più tardi verrà nel cristianesimo sommamente onorato».

[41] ERACLITO, fr. 93.

[42] Sull'antitesi fra parola pensante e parola poetica cfr. il bello studio di G. AGAMBEN, *Stanze*, Einaudi, Torino, 1977, pag. XIII.

SECONDA PARTE

# LA STRUTTURA OCCULTA DELLA COMMEDIA

CAPITOLO I

# KOINOS HERMES

Ci eravamo proposti di definire la natura del viaggio simbolico di Dante alla luce delle varie tradizioni sapienziali di cui la Commedia presentava traccia; e, sovrapponendo il percorso iniziatico dantesco al solco della Tradizione Ermetica abbiamo potuto constatare una sostanziale affinità.

La coincidenza o l'omologabilità delle tecniche e delle movenze e il sostanziale isomorfismo simbolico ci consentono pertanto di inquadrare l'esperienza di Dante nell'ambito preciso dell'itinerario tracciato dall'Ermetismo alchemico.

Esula dai nostri attuali obiettivi il compito di stabilire se, e fino a che punto, le formulazioni dottrinali dell'Arte Regia fossero accette al poeta; possiamo invece affermare, in base ai dati di fatto fin qui analizzati, che il modello del pellegrinaggio alchemico costituì per Dante quantomeno un utile e congeniale espediente retorico, ed è per il lettore una valida chiave ermeneutica per individuare la natura del viaggio transumano.

Ma non solo per quella.

Come abbiamo già osservato, la Commedia è un triplice simbolo: oltre al viaggio in sé, essa, immagine visibile del mondo invisibile, rappresenta anche l'intero cosmo e la legge che lo governa.

La stessa polivalenza simbolica è caratteristica dell'*Opus Magnum* alchemico, cammino iniziatico e simultaneamente specchio della legge costitutiva del cosmo.

La dottrina ermetica dovrebbe quindi di nuovo offrire una chiave interpretativa anche per gli altri due livelli simbolici: la struttura dell'universo (che corrisponde alla struttura della Commedia) e la legge che regola entrambi. Una struttura che deve risultare simmetrica nelle tre Cantiche della Commedia per una legge che di tale simmetria deve essere garante.

È proprio questa struttura la «mirabile visione» e la «Minerva oscura» che il Pascoli con così appassionata perseveranza cercò «sotto il velame»; tanto oscura che, forse per sottrarsi senza disdoro all'arduo compito di scoprirla, studiosi di tempi passati si trincerarono dietro la famigerata profezia: la «struttura occulta» della Divina Commedia sarà scoperta solo sei secoli dopo la morte di Dante[1].

Ma i sei secoli sono passati e la struttura, insieme alla triplice simmetria, permane occulta.

Cominciamo con l'escludere la possibilità che Dante l'abbia volutamente celata: non ce n'era motivo.

Escludiamo anche eventuali problemi di significazione: altro è l'indicibile vero, oggetto della visione iniziatica, altro è la struttura matematica con cui la mente lo recepisce.

Resta l'ipotesi dell'«artificio letterario», avanzata dal Pascoli. Secondo lui, nelle tre cantiche il poeta volle descrivere i tre mondi come essi gli si presentavano, senza nulla anticipare; poiché Dante è autore e nel contempo attore della Commedia, «l'autore, fingendo che l'attore sia ammaestrato nella verità via via, non può dire la verità com'è d'un tratto»[2]. Quindi nell'Inferno Dante, ai primi gradini dell'iniziazione, non avrebbe ancora compreso quale sia la reale struttura dell'universo. Prende semplicemente atto di come gli appare. Solo quando giunge alla fine dell'opera, nel Paradiso, capisce per illuminazione e può dare un senso coerente a ciò che ha visto e fatto.

L'ipotesi del Pascoli, per quanto suggestiva, non basterebbe a fornire un orientamento per la nostra ricerca, se non l'accostassimo a una ben precisa dichiarazione di Dante, che figura giusto all'inizio del Paradiso:

«la gloria di colui che tutto move
per l'universo penetra e risplende
in una parte più e meno altrove»
(Pd. I, 1-3)

È fin troppo evidente che la parte in cui «penetra e risplende» di più è, nella Commedia, il riflesso primo e diretto del mondo degli archetipi, cioè il Paradiso, nel quale Dante ha la visione della struttura del cosmo nella sua icastica essenzialità; è del pari logico che la chiarezza di tale struttura si intorbidi progressivamente quanto più ci si cala nella materialità, cioè, in termini danteschi, nel Purgatorio e nell'Inferno. Infatti il movimento inizia in cielo, polo dello spirito e del dinamismo, e cessa sulla terra, polo della materialità e della staticità:

«lo cielo i vostri movimenti inizia»
(Purg. XVI, 73)

e pertanto in cielo saranno più inequivocabilmente identificabili le origini, le traiettorie, le finalità e le caratteristiche di questi movimenti, dei quali nel mondo della materialità, rappresentato dall'Inferno, si potranno ravvisare solo gli effetti, irrigiditi nella fissità delle forme corporee.

Se è così, prendiamo le mosse dal Paradiso, dove la struttura del cosmo coincide perfettamente con la struttura della cantica, e cerchiamo lì, se ci sono, altre indicazioni che possano guidarci nella ricerca.

Non occorre andare molto lontano. Già nel II Canto il poeta enuncia la legge che regola tutto l'universo (e quindi anche i tre mondi rappresentati da Inferno, Purgatorio e Paradiso):

«Lo moto e la virtù de' santi giri
come dal fabbro l'arte del martello
da' beati motor conviene che spiri...
Virtù diversa fa diversa lega
col prezioso corpo ch'ella avviva
nel qual, sì come vita in voi, si lega»
(Pd. II, 127-139)

Che significa: i «beati motor» dell'universo, cioè gli archetipi, conferiscono ad ognuno dei sette cieli planetari un movimento e una «virtù» specifica; in particolare, ad ogni singolo pianeta «si lega» una «virtù diversa» che di lì irradia la sua influenza sui mondi inferiori.

Infatti:

«questi organi del mondo così vanno
come tu vedi omai, di grado in grado,
che di su prendono e di sotto fanno».
(Pd. II, 121-123)

La cosa peraltro era già stata assodata da San Tommaso, e in modo inequivocabile: «I movimenti dei corpi inferiori, che sono vari e multipli, dipendono dai corpi celesti in quanto loro effettiva causa».

Non ci sono dubbi: Dante vuol dire che le sette virtù incarnate nei pianeti (Luna, Mercurio, Venere, Sole, Marte, Giove, Saturno) sono l'elemento motore di ciascuno dei tre mondi, Inferno, Purgatorio e Paradiso, i quali costituiscono quindi la manifestazione, a tre livelli fenomenici, delle sette influenze planetarie.

L'ermetismo alchemico, dove i tre piani di manifestazione sono rappresentati dalle tre Opere e le sette influenze archetipiche dai sette gradi iniziatici, offre un paradigma simbolico della stessa legge, e, in più, la riconduce esplicitamente al principio su cui si fonda: quello, neoplatonico, dell'unicità del tutto.

Infatti i sette gradi iniziatici, o sette stati dell'esistente (quelli che Dante nel Purgatorio designava con la simbolica «P») in alchimia traggono il nome non solo dal pianeta (epifania celeste) ma anche dal metallo (epifania inerte e materiale) che di quel pianeta riflette la «virtù»; e si chiamano Luna-Argento; Mercurio-Mercurio; Venere-Rame; Sole-Oro; Marte-Ferro; Giove-Stagno; Saturno-Piombo, perché nella prospettiva alchemica pianeta e metallo non sono che i due livelli estremi di manifestazione dello stesso archetipo.

Dunque abbiamo assodato che il marchio della sacra ebdomade si traduce nei sette cieli planetari che costituiscono la struttura del Paradiso: Luna, Mercurio, Venere, Sole, Marte, Giove, Saturno; che dai sette pianeti emanano sette influenze o «virtù» le quali prendono corpo nei due mondi inferiori.

Come?

Naturalmente, adeguandosi alle modalità peculiari di ciascuno di essi. È sempre Dante che lo spiega:



«E l'altra terra, secondo ch'è degna
per sé e per suo ciel, concepe e figlia
di diverse virtù diverse legna»
(Purg. XXVIII, 112-114)

Il che significa che l'Inferno e il Purgatorio (l'«altra terra») conformemente alle loro caratteristiche («secondo ch'è degna per sé») e alle influenze planetarie cui sono sottoposti («per suo ciel») danno origine a manifestazioni diverse («concepe e figlia diverse legna»).

Non è difficile dedurre che nell'Inferno, sede dell'opaca terrestrità, le influenze planetarie si dovranno coagulare in forme statiche, rigide e inerti, mentre nel Purgatorio, il luogo della spiritualità, cominceranno a vanificarsi le forme sensibili fino a far balenare le valenze degli archetipi (la «selva selvaggia», per chi ha percorso il cammino che porta alla trascendenza, si manifesta come «divina foresta spessa e viva»).

Tutto questo ci porta ad arguire che la divisione in sette zone del Paradiso non può che essere ripetuta nel Purgatorio e nell'Inferno; e, ancor più, che i sette pianeti dominanti i sette cieli dovranno governare altresì le sette cornici del Purgatorio e ognuna delle ipotetiche sette zone dell'Inferno.

E ora, ai riscontri.

Per il Purgatorio non ci sono difficoltà. È già scandito in sette cornici, e attribuire ciascuna ad un pianeta non comporta in definitiva alcuno sforzo ermeneutico; anzi, seguendo altre vie e sulla scorta di altre considerazioni avevamo già raggiunto proprio questa convinzione: «P» vale «Pianeta» (v. pag. 76). Quindi nulla vieta, almeno in via ipotetica, di immaginare un Purgatorio scandito secondo le sette influenze planetarie.

Ma se pensiamo all'articolazione dell'Inferno — selva selvaggia, colle, vestibolo, nove cerchi di cui sei semplici, tre divisi in tre gironi, dieci bolge, quattro zone — la sola idea di dover ridurre tutto ciò alla semplice articolazione di un settenario è cosa da «far tremar le vene e i polsi».

L'impresa sembra impossibile.

Ma appare tuttavia del pari impossibile che proprio Dante ab-

bia scelto per il Purgatorio e il Paradiso un modello ben preciso, quello più coerente con la sua visione del mondo, e che poi per l'Inferno l'abbia abbandonata.

Se «ciò che è in alto è come ciò che è in basso» (e Dante in ogni occasione manifesta questo convincimento) anche l'Inferno dovrà essere strutturato allo stesso modo.

E se poi non si vuol fare appello a motivazioni filosofiche, resta pur sempre la legge della simmetria, valida per tutto il poema; tanto valida, che vi si affida anche Virgilio.

Infatti prima ancora di aver varcato la soglia del Purgatorio dimostra di conoscerne la scansione settenaria: «Lasciane andar per li tuoi sette regni» dice a Catone. E il Pietrobono si chiede perplesso: «Ma chi lo aveva detto a Virgilio che non c'era stato mai?» Ma non indaga oltre, e risolve l'aporia consigliando agnosticismo: «Sono domande che non conviene fare» (nota a Purg. I 82). Invece conviene farle, e soprattutto trovare la risposta: Virgilio deduce dalla scansione settenaria delle mura del castello del Limbo, prefigurazione della struttura del cosmo, che i tre mondi sono articolati secondo lo stesso principio. Un principio valido per il Limbo, per il Purgatorio e per il Paradiso. Perché non per l'Inferno?

Con il conforto di queste considerazioni (la legge della simmetria e la visione dantesca del mondo), formuliamo con maggiore precisione la nostra ipotesi, e prepariamoci alla verifica.

È chiaro che nell'Inferno si manifesteranno le valenze materiali (e quindi negative dal punto di vista morale)[3] degli archetipi planetari, nel Paradiso quelle spirituali e positive e nel Purgatorio, stato intermedio, la loro manifestazione ambivalente.

Ora, se il settenario è la struttura dell'Inferno, la sua successione in questa cantica sarà in ordine progressivo, cioè dalla Luna a Saturno, perché nell'Inferno si procede verso una materializzazione gradualmente maggiore (e, in senso morale, si passa da una colpa meno grave a una più grave); nel Purgatorio invece, dato che ci si eleva attraverso la purificazione, si ripercorreranno, a ritroso, i livelli di materializzazione (cioè il climax delle colpe) descritti nell'Inferno: si ascenderà cioè dalla materialità più spessa alla più sottile (o dalla colpa più grave alla meno grave), da Saturno alla Luna.



E qui è di conforto alla nostra ipotesi ricordare che anche il Pascoli (sia pure per altre vie e senza peraltro riuscire a trovare una motivazione) aveva notato che i peccatori dell'Inferno e quelli del Purgatorio stanno in ordine inverso.

Nel Paradiso la tassonomia sarà identica a quella dell'Inferno, ma con valenze positive: si passerà cioè dalla gloria meno completa a quella più completa, da una minore a una maggiore spiritualità, dalla Luna a Saturno.

E qui di nuovo la nostra ipotesi trova una conferma: già altri hanno osservato che «chi legga il Paradiso senza preconcetti si persuaderà facilmente che esso è costruito in corrispondenza antitetica all'Inferno»[4].

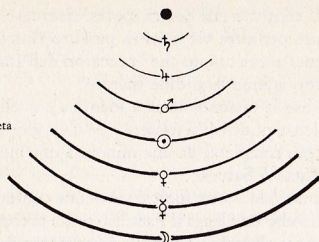
Immaginiamo ora di configurare graficamente l'ipotesi del settenario applicato alle tre cantiche.

Il risultato non può essere che il grafico di pag. 100.

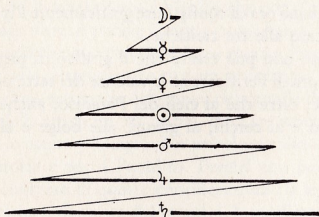
Si tratta ora di verificare se le valenze dei sette pianeti si possono applicare, oltre che ai cieli del Paradiso, anche alle cornici del Purgatorio e ai cerchi, ai gironi, alle bolge e alle zone dell'Inferno.

PARADISO

Dalla gloria meno completa
alla gloria più completa

SATURNO
GIOVE
MARTE
SOLE
VENERE
MERCURIO
LUNA

PURGATORIO

Dall'ammenda più dura
a quella più mite

LUNA
MERCURIO
VENERE
SOLE
MARTE
GIOVE
SATURNO

INFERNO

Dalla colpa meno grave
a quella più grave

SATURNO
GIOVE
MARTE
SOLE
VENERE
MERCURIO
LUNA

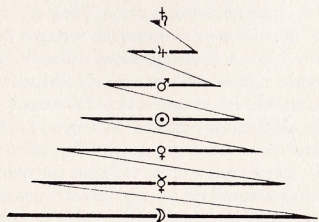



**Grafico 1**

Nell'inferno la successione si traduce in cerchi discendenti, perché si passa dalla colpa meno grave alla più grave, nel Purgatorio in cerchi ascendenti, perché si progredisce nell'espiazione dall'ammenda più dura a quella più mite, mentre nel Paradiso il dinamismo si astrae dalla sfera del divenire e si fissa nell'etereo ruotare dei cieli, nella dimensione eterna dell'Essere.



*NOTE AL CAPITOLO I*

[1] Cfr. sull'argomento R. GUENON, *Considerazioni sull'esoterismo cristiano*, Edizioni Studi delle Tradizioni, Firenze, 1975, pag. 60.

[2] G. PASCOLI, *Minerva Oscura*, in *Prose*, cit. pag. ??.

[3] La struttura della Commedia obbedisce a un criterio cosmologico universale, valido quindi per tutte le dimensioni della realtà; *anche* per quella morale, e anche per quella della morale specificamente cristiana, che però costituiscono soltanto una delle sfere applicative della legge trascendente che per Dante governa non solo l'uomo e la sua storia, ma anche tutti gli stati dell'esistente, occulto e manifesto.

[4] L. PIETROBONO, nota al v. 110 di Pd. X.

CAPITOLO II

# L'UOMO E LA STELLA

«L'Astrologia più che alcuna delle sopra dette (scienze) è nobile e alta per lo suo subietto».

(DANTE, *Convivio*, II, XIII, 30)

È giunto il momento di verificare se quella che abbiamo individuato è proprio la struttura dell'universo dantesco e della Commedia.

Ma prima di procedere a esaminarla più da vicino dobbiamo affrontare una spinosa questione.

Parlare dei pianeti e delle loro «virtù» significa (e a maggior ragione significava nel Medio Evo) parlare in termini astrologici.

Ora, la critica dantesca non ha mai attribuito importanza a una tale prospettiva per l'esegesi del Poema: davanti alla mole degli elementi astrologici (troppo imponente invero per passare inosservata) si è limitata a sbarazzarsi dell'inopportuna congerie di notizie zodiacali (tanto onnipresente quanto fastidiosa), ascrivendo al massimo con bonaria accondiscendenza il «ciarpame astrologico» al bagaglio culturale del Medio Evo, dal quale anche Dante si sarebbe lasciato inevitabilmente condizionare: *quandoque bonus dormitat Homerus*.

E con questo il problema è stato definitivamente affossato: «supin ricadde e più non parve fora», come il povero Cavalcante.

Tale atteggiamento è certamente dettato dalla preoccupazione di collocare l'astrologia contemporanea in falde secondarie della cultura, cosa che si può anche condividere; ma esaltando un'immagine di Dante esente da compromissioni con l'astrologia non si restituisce correttamente la cultura medievale e soprattutto ci

si preclude la possibilità di comprendere pienamente il pensiero del poeta. Il quale dell'astrologia aveva la massima considerazione: «L'Astrologia più che alcuna de le sopra dette scienze è nobile e alta per lo suo subietto».

Quanto allo zodiaco («l'oblico cerchio che i pianeti porta») lo descrive come la prima ierofania del principio e della legge di Dio:

«Leva dunque lettore a l'alte rote
meco la vista, dritto a quella parte
dove l'un moto e l'altro si percuote;
e lì comincia a vagheggiar ne l'arte
di quel maestro che dentro a sé l'ama
tanto che mai da lei l'occhio non parte.
Vedi come da indi si dirama
l'oblico cerchio che i pianeti porta
per sodisfare al mondo che li chiama».
(Pd. X, 7-15)

Ma non basta. Lo zodiaco non è solo ierofania, paradigma celeste, immagine ipostatizzata degli archetipi: è anche la cratofania (manifestazione di forza) della legge cosmica.

La sua forma e la sua struttura hanno una funzione ben precisa, quella di rendere attiva la «virtù» del cielo in modo che si trasformi in potenza in terra, per mantenere l'ordine divino in tutto l'universo.

Perché se venisse meno l'inclinazione dello zodiaco, o se fosse diversa da quella attuale, la «virtù celeste» sarebbe vana, e l'ordine divino verrebbe meno:

«E se la strada lor non fosse torta,
molta virtù del ciel sarebbe invano
e quasi ogni potenza qua giù morta;
e se dal dritto più e men lontano
fosse il partire, assai sarebbe manco
e giù e su de l'ordine mondano».
(Pd. X, 16-21)

Il che conferma che nell'universo dantesco tutta la realtà, nel bene e nel male, sul piano materiale e su quello trascendente, è effetto e proiezione dell'ordine astrologico.



Ora, il fatto che un uomo del Medio Evo fosse competente in Astrologia non ha nulla di straordinario; ci sarebbe anzi da stupirsi del contrario. Il fatto poi che lo fosse Dante è un dato accertato, visto che suo maestro fu Sant'Alberto Magno, insigne astrologo e alchimista, e ancor più San Tommaso, che nelle *Summae* dedica molte pagine all'argomento. E Dante dimostra di averle meditate bene, perché i temi trattati da Tommaso ritornano puntualmente nella Commedia.

Infatti oltre alla corrispondenza già citata (pag. 96) molte altre risultano assai significative: «Cercare di prevedere con esattezza avvenimenti futuri fortuiti e liberamente voluti è una divinazione superstiziosa e illecita; invece la divinazione dei futuri eventi naturali, che si verificano necessariamente a seconda della posizione degli astri, non è illecita ed è onesta»[1]. E con questo Tommaso poneva il problema del libero arbitrio e della sua compatibilità con le leggi astrologiche.

Dante riprende la questione e la risolve:

«Voi che vivete ogne cagion recate
pur suso al cielo, pur come se tutto
movesse seco di necessitate.
Se così fosse in voi fora distrutto
libero arbitrio e non fora giustizia
per ben letizia e per male aver lutto.
Lo cielo i vostri movimenti inizia;
non dico tutti, ma posto ch'i'l dica
lume v'è dato a bene ed a malizia,
e libero voler...
A maggior forza ed a miglior natura
liberi soggiacete; e quella cria
la mente in voi, che 'l ciel non ha in sua cura».
(Purg. XVI, 67-81)

Comunque, sul fatto che le potenzialità psicofisiche dell'individuo fossero dovute a influenze astrali non c'era nemmeno da discutere: lo stesso Tommaso lo dichiara pacificamente: «Come i medici sono in grado di precisare la qualità dell'intelletto a seconda della costituzione fisica e delle condizioni circostanziali, così

pure gli astrologi possono parlare di una simile disposizione richiamandosi a cause lontane dovute al moto dei corpi celesti»[2]. In Dante troviamo «le rote magne, che drizzan ciascun seme ad alcun fine» (Purg. XXX, 110-111) e l'apologia della costellazione dei Gemelli, sotto i cui auspici nacque il poeta:

«O gloriose stelle, o lume pregno
di gran virtù, dal quale io riconosco
tutto, qual che si sia, il mio ingegno,
con voi nasceva e s'ascondeva vosco
quelli ch'è padre d'ogni mortal vita,
quand'io sentii di prima l'aere tosco».
(Pd. XXII, 112-117)

Il parallelismo tra il pensiero di Tommaso e quello di Dante in materia di astrologia è stato notato anche dal Graber. E del resto la prassi astrologica non è in contrasto con il pensiero cristiano. Ci furono papi astrologi o protettori di astrologi nel Medio Evo, come Silvestro II, Alessandro IV, Giovanni XXII; e lo stesso Sant'Agostino in sostanza non contestava in blocco l'Astrologia, ma ne segnalava le aporie, o quelle che per lui erano tali, come il problema dei gemelli, nati nello stesso istante eppure spesso così diversi nel carattere e nei destini. E Dante, puntualmente, affronta anche questo ostacolo in difesa della sua disciplina prediletta:

«La circular natura, ch'è suggello
a la cera mortal, fa ben sua arte;
ma non distingue l'un da l'altro ostello.
Quinci addivien ch'Esaù si diparte
per seme da Iacob; e vien Quirino
da sì vil padre, che si rende a Marte».
(Pd. VIII, 127-132)

Non ci dilunghiamo su questi argomenti, e rimandiamo il lettore ai passi del Convivio in cui la teoria astrologica è ampiamente trattata. L'adesione di Dante alla cosmologia astrologica è comunque un dato di fatto.

È pur vero che il poeta condanna nelle bolge più nere Michele Scoto e Guido Bonatti, mediocri astrologi; in compenso però



lascia nel Limbo fra gli Spiriti Magni Tolomeo e Avicenna, astrologi perfetti; e se destina all'Inferno ser Brunetto Latini, parimenti ottimo astrologo non è certo a causa della sua dimestichezza con lo zodiaco... Quanto a Scoto e Bonatti si può ben dire che li condanna perché erano mediocri: il primo era noto come ciarlatano[3], il secondo aveva svilito e dissacrato, riducendola ad una prassi puramente divinatoria, e per di più prezzolata, quella che per Dante era la conoscenza della legge cosmica voluta da Dio, descritta nel paradigma eterno dei moti planetari.

Al preconcetto astrologico si sottrasse il Pascoli.

Anche lui aveva intuito che la scansione settenaria non era solo del Paradiso, ma si poteva rilevare anche nel Purgatorio e nell'Inferno. In un primo tempo l'aveva collegata al settenario dei peccati capitali e delle virtù cardinali e teologali, ascrivendole quindi un senso esclusivamente morale, ma successivamente si era lasciato tentare anche dalla suggestione astrologica. Infatti l'aveva abbozzata e si era cimentato coraggiosamente in un'esegesi di tal genere; e se poi l'abbandonò fu probabilmente soltanto perché le sue scarse conoscenze in materia di astrologia non gli consentivano di andare più in là.

Si limitò a rilevare qualche corrispondenza peraltro assai schematica, e risolse le sue aporie con un cauto probabilismo: «La cosa (*scil.* la relazione astrologica) è evidentissima per il cielo di Venere, che iniziò certo i movimenti per cui Francesca si danna... per cui Carlo Martello, con mondo il cuore e l'occhio, *vede*. In questi casi è l'*amore*, è l'influsso del bel pianeta ch'ad amar conforta. Ma per gli altri cieli? Rispondo subito che l'astrologia assegnava alle sfere influssi così diversi e contrari (*sic!*) che Dante non aveva che trascegliere, per far sì che da ogni cielo emanasse un peccato e una virtù, un castigo e un premio, un vizio e un dono»[4].

Fatta astrazione dal rapporto onninamente noto fra Venere e amore, tutte le altre corrispondenze astrologiche erano purtroppo ignote al Pascoli, e pertanto gli apparivano come un fumoso e cervellotico progetto architettonico nel quale ognuno poteva ravvisare *ad libitum* le costruzioni più disparate. Per questo la sua risposta era stata così fulminea: «Rispondo subito...». Ma evidentemente ci aveva ripensato più tardi tanto che ritornò sull'idea: «Co-

mincio dalla ragione astrologica. Noto che più importante di ogni altra notizia, a spiegarci la Commedia, è quella dei nove giri dello Stige posti a confronto dei nove cerchi del cielo».

Osservazione ineccepibile, ma fuorviante per chi vuole applicarla alla «ragione astrologica», perché il numero nove con l'astrologia medievale ha ben poco a che fare.

A causa di questi due infelici, per quanto volonterosi, approcci il Pascoli ritenne più assennato accantonare definitivamente l'argomentazione zodiacale: «ma che in fuori di questa base primitiva il modo con cui sono fatti combinare i peccati e i difetti con le sfere è secondario»[5].

Il Pascoli era troppo digiuno di astrologia, e pertanto lasciò a Dante, che astrologo era per certo, la cura di «trascegliere»; riuscì però a notare la corrispondenza tra peccato e virtù, castigo e premio, vizio e dono, e a collegare ogni antitesi ad un principio che comprendeva e trascendeva i contrari.

Questo principio è il cielo astrologico «trascelto» da Dante.

Da critico acuto qual era, il Pascoli aveva intuito «sotto il velame» un settenario archetipico; ma la natura di questa ebdomade metafisica e le tecniche (astrologiche, o ermetiche o di qualsivoglia genere) usate da Dante per renderla manifesta al Pascoli poeta probabilmente non interessavano molto.



*NOTE AL CAPITOLO II*

[1] S. TOMMASO, *Summa Theol.*, II, quest. 96, art. 5.

[2] *Summa contra Gentiles*, Libro III, Cap. LXXXIV.

[3] Ne parla anche il Boccaccio, IX novella, ottava giornata. Cfr. anche il mio *Alchimia*, cit., pag. 124.

[4] G. PASCOLI, *La mirabile visione*, in *Prose*, cit., pag. 1326 e in generale sui rapporti astrologici pagg. 1321-1334.

[5] *Ibid.*, pag. 1387.

CAPITOLO III

# LA STRUTTURA OCCULTA DELLA COMMEDIA

Se Dante ha costruito la Commedia seguendo la legge astrologica è indispensabile per noi ripercorrere il suo stesso cammino per verificare la nostra ipotesi e comprendere la struttura del poema.

È venuto il momento di ricostruire la trama occulta che presiede all'itinerario dantesco.

Sovrapponiamo la griglia del settenario alchemico-planetario alla materia delle tre cantiche (cfr. MAPPA pag. 114).

Mettiamo al centro i sette archetipi, che per Dante rappresentano le sette modalità fondamentali dell'esistenza, e descriviamo molto sinteticamente quelle che ai tempi suoi erano le valenze di ciascuno:

LUNA: passività, femminilità, divenire, misura, scienza.

MERCURIO: attività intelligente, memoria, immortalità attraverso la memoria o l'iniziazione, ecc.

Tali valenze in sé sono neutre; ma, come Dante insegna, esse assumono caratteristiche positive o negative, spirituali o materiali a seconda del piano di realtà in cui si manifestano.

Annotiamo allora accanto ad ogni archetipo la sua duplice corrispondenza:

LUNA: sottomissione in senso positivo, ignavia in senso negativo.

MERCURIO: immortalità della fama acquisita grazie all'attività intelligente rivolta al vero, oppure volta al falso.

VENERE: amore per il Bene, oppure lussuria, ecc.

Applichiamo ora questa catena di correlazioni alla materia delle tre cantiche, attribuendo al Paradiso le valenze spirituali e positive, all'Inferno quelle materiali e negative.

Nel Purgatorio, luogo di purgazione e, successivamente, di

iniziazione (come coronamento della purgazione) si evidenzieranno prima le valenze negative (in ordine invertito, da Saturno alla Luna, come già abbiamo precisato) e successivamente quelle iniziatiche e sapienziali; queste ultime, ovviamente, dal cerchio mercuriale in poi.

Ed ecco che tutto appare sotto una luce diversa.

Il caos delle scomposizioni infernali sparisce per lasciare il posto a una chiara e logica partizione: settenaria.

Ci troviamo di fronte a un sistema, rigoroso come la Tabella di Mendelejeff, nel quale ogni elemento trova inequivocabilmente il suo logico posto: anche quelli che finora erano apparsi irriducibili ad ogni catalogazione, come la Matelda della «divina foresta», su cui tante congetture erano state avanzate[1], o come certi contrappassi che solo un ritegno moralistico impediva di definire a dir poco cervellotici. Ci spieghiamo per esempio perché i traditori sono immersi nel ghiaccio: corrisponde a Saturno che domina il loro cerchio; perché i golosi sono battuti dalla pioggia: è la negazione del Sole da cui sono influenzati in negativo.

Ma soprattutto siamo in grado di soddisfare la curiosità che ha pungolato invano tutti i lettori e molti critici della Commedia: dove vanno a finire le anime del Purgatorio una volta compiuta la espiazione? Se per i Lussuriosi tutto lascia supporre che siano accolti dagli Spiriti amanti protetti da Venere, in quale coro beato saranno incorporati Golosi, Avari e Prodighi, Iracondi e accidiosi, Superbi e «spiriti lenti»?

La tassonomia che abbiamo individuato ci consente di assegnarli, con loro buona pace, alla sfera planetaria corrispondente al peccato: al Sole gli Avari, Prodighi e Golosi, a Marte gli Iracondi e Accidiosi, a Giove gli Invidiosi...

È possibile che questo sistema sia la struttura del cosmo dantesco e della Commedia?

Non ci resta che verificarlo, analizzando ogni singolo archetipo e riportandone le corrispondenze alle sezioni delle tre cantiche che in via ipotetica abbiamo individuato.

# MAPPA

## I SETTE ARCHETIPI

| PARADISO | Corrispondenze spirituali e positive | Valenze alchemico-astrologiche | Corrispondenze materiali e negative | INFERNO | PURGATORIO |
|---|---|---|---|---|---|
| SPIRITI CHE MANCARONO AI VOTI | *SOTTOMIS-SIONE* | ☽ LUNA Passività, divenire, misura, femminilità, scienza | *IGNAVIA* | IGNAVI | MATELDA (= Scienza = Proserpina = luna) BEATRICE (= Sapienza iniziatica) |
| SPIRITI ATTIVI Grandi organizzatori e amministratori; Aquila dell'impero corrispondente alla organizzazione cosmica | *INTELLIGENZA VOLTA A IMMORTALARE IL PROPRIO RICORDO NEL RISPETTO DI DIO* | ☿ MERCURIO Attività intelligente, memoria, immortalità attraverso la memoria o attraverso l'iniziazione | *INTELLIGENZA VOLTA A IMMORTALARE IL PROPRIO RICORDO LONTANO DA DIO* | LIMBO - SPIRITI MAGNI (Intelligenza priva di iniziazione, cioè del battesimo) | INIZIAZIONE ATTRAVERSO IL FUOCO ERMETICO |
| SPIRITI AMANTI | *AMORE PER IL BENE* | ♀ VENERE Amore, armonia musica | *LUSSURIA* | LUSSURIOSI | LUSSURIOSI |
| SPIRITI SAPIENTI | *FAME DI SAPERE* | ☉ SOLE Incremento dell'Io | *GOLOSITÀ di cibi Fame di DENARO* | GOLOSI AVARI E PRODIGHI | AVARI E PRODIGHI GOLOSI |
| SPIRITI MILITANTI | *LOTTA PER IL BENE* | ♂ MARTE Impulsività Guerra, violenza | *IRA E ACCIDIA VIOLENZA* | IRACONDI ACCIDIOSI VIOLENTI | ACCIDIOSI IRACONDI |
| SPIRITI GIUSTI | *GIUSTIZIA* | ♃ GIOVE Giustizia e legge | *INVIDIA FRODE* | FRAUDOLENTI | INVIDIOSI |
| SPIRITI CONTEMPLANTI. EREMITI. FONDATORI DI ORDINI MONASTICI | *SOLITUDINE, CONTEMPLAZIO-NE, ASCETISMO PIETRA FILOSOFALE ORO* | ♄ SATURNO Rigore, contemplazione, autorità, elevazione; pietra, rigidità, ghiaccio; solitudine silenzio; Crono divoratore dei figli | *SUPERBIA, TRADIMENTO CONTRO IL PRINCIPIO DI AUTORITÀ. CRUDELTÀ. INERZIA MATERIA STATI-CA, GHIACCIO* | TRADITORI | SUPERBI «SPIRITI LENTI» |



## L'ARCHETIPO LUNA ☽

| PARADISO | Corrispondenze spirituali e positive | Valenze alchemico-astrologiche | Corrispondenze materiali e negative | INFERNO | PURGATORIO |
|---|---|---|---|---|---|
| SPIRITI CHE MANCARONO AI VOTI | *SOTTOMIS-SIONE* | ☽ LUNA Passività, divenire, misura, femminilità, scienza | *IGNAVIA* | IGNAVI | MATELDA (= Scienza = Proserpina = luna) BEATRICE (= Sapienza iniziatica) |

L'argento è la fredda luna, o Proserpina o Diana, che come gira in cielo, specchio al sole, segnando i ritmi dei mari, delle linfe negli alberi, del sangue nel groviglio delle vene, così nella sua forma metallica chiara e sonora forma specchi, prende forma di arborescenze e matasse...

(E. ZOLLA)

### CORRISPONDENZE ANALOGICHE

Nei miti e nei simboli ricorrenti nella nostra tradizione occidentale il rapporto Sole-Luna rappresenta il paradigma celeste della polarità Essere-Divenire (o Essere-Non-Essere), Attività-Passività, Immobilità-Movimento, Unità-Molteplicità, Cielo-Terra, Spirito-Materia, Atto-Potenza, Padre-Madre, Maschio-Femmina[2].

Il mito associa la luna ad Artemis-Diana e a Proserpina, le dee vergini che rappresentano la natura intatta e disponibile a ricevere ogni forma, ad impregnarsi di ogni forma, senza mai essere posseduta nella sua radice ultima; ma essa è anche Hecate ctonia e Persefone, le signore dei Morti, perché la morte, come la vita, è una fase necessaria dell'eterno divenire del mondo.

Nel mito platonico di Poros e Penia ritornano i termini dell'antitesi: in Poros si può ravvisare il Sole, in Penia la Luna, colei che per eccellenza *è priva*; di autodeterminazione, di luce e di calore.

Ma soprattutto la Luna è il Non-Essere contrapposto all'Es-

sere-Sole, e come tale rappresenta Māyā, l'illusione: è lo specchio che fornisce visioni, e per di più visioni rovesciate. Pertanto presiede all'immaginazione, alle allucinazioni, agli effetti illusori di un gioco ottico mentale che se da un lato ispira il «caro imaginar» del Leopardi, dall'altro rapisce il senno di Orlando.

Il Sole *è*, la Luna *diviene*: cresce, cala e sparisce per poi rinascere, in una alternativa ritmica di vita e di morte, scandita dal tempo: la falce lunare rappresenta il tempo e la morte, ma anche la rinascita, perché nel mondo sublunare l'una è frutto dell'altra. Come ierofania prima del divenire la Luna rappresenta la molteplicità delle materializzazioni e delle incarnazioni in cui incessantemente si cristallizza la forza vitale, in un ciclo perenne di nascite e morti; ogni essere è una sindrome ciclica, sorta da un disfacimento e condannata al disfacimento nel momento stesso in cui viene alla luce. La forza vitale è il sostrato cieco e perennemente fluente di una vicenda cosmica che si perpetua attraverso la morte. Per questo a Persefone-Luna, signora del regno dei morti, si dedicava una danza che muoveva verso sinistra, nel senso della morte; perché nel mondo della Luna e del Divenire la via che va verso la morte «è in pari tempo la via che va verso la nascita»[3], in un eterno e ritmico ritorno alle forme iniziali.

Di questo moto, di questo ritmo e delle sue misure è emblema la Luna, come conferma peraltro l'antica forma indoeuropea *menes/mes/me* che nelle varie lingue di questo ceppo significa indifferentemente «mese», «luna» e «misura»; la Luna «è Minerva sapiente per la sua scansione del tempo» dice Elemire Zolla, sottolineando che Minerva/Menerva ha la stessa radice *men*[4].

In quanto custode del moto e del ritmo biocosmico, e delle sue misure, la Luna presiede alla scienza del mondo materiale, che diventa sapienza nel passaggio dalla misura del materiale alla misura dello spirituale (che va misurato anch'esso, poiché Dio ha fatto tutto con numero, con misura e con peso, com'è detto nella Genesi). La scienza del mondo spirituale, legge divina del divenire, eterna e immutabile, è Temi o Sapienza cosmica, Pallade-Minerva nata dalla testa di Zeus; è la Sapienza Divina. La scienza del materiale e la sapienza del divino sono due livelli progressivi della dimensione lunare.



L'aspetto «Vita» e l'aspetto «Sapere» inerenti al polo lunare sono rappresentati dall'Albero, presente in tutte le tradizioni.

E custode dell'Albero è un'altra epifania lunare, la Donna, depositaria della sapienza universale grazie alla quale si può conoscere e dominare la legge del divenire.

Il tempo lunare è cosmico e biologico: da esso dipendono marea e semina, mestruo e fertilità. Per tale aspetto di fecondità ritmica e di divenire ciclico la Luna è collegata strettamente ai cicli biologici elementari (i vermi e gli ossiuri sono lunari) ed alle acque, «matrici di tutte le possibilità di esistenza, ricettacolo di tutti i germi, sostanza primordiale da cui nascono tutte le cose e alla quale ritornano per regressione o cataclisma»[5]. Come nella Luna, anche nelle acque troviamo i due volti del divenire: generazione e distruzione. L'immersione rituale nelle acque è regresso al preformale, dissoluzione delle forme che permette il ritorno all'indifferenziato della preesistenza; l'emersione dalle acque rappresenta la rinascita, l'acquisizione di una nuova forma e quindi di una nuova vita[6]. I battesimi di tutte le tradizioni (dal greco *bapto*, «immergo») hanno questo significato: morire per rinascere. Ma prima di rigenerare, l'acqua uccide: dissolve la forma e ne cancella il ricordo.

Le acque e la Luna rappresentano la materia prima atta a ricevere ogni forma: la materia vergine, che si può contaminare assumendo tutte le forme, pur potendo ritornare sempre alla purezza originaria; casta è l'acqua per San Francesco, come per il Leopardi la Luna è la vergine e intatta giovinetta immortal, che conosce il Tutto. Con questa «conoscenza del Tutto» gli alchimisti trasformavano la Prostituta di Babilonia, cioè la materia irrigidita nelle forme, nella Vergine dei Filosofi, la pura Materia Prima.

La Sapienza lunare, fondata su ritmi e misure, si trasforma in profezia quando si passa alla dimensione acquea: forse perché contengono tutti i destini o forse, come direbbero gli psicologi, perché simboleggiano il subconscio nella loro fluidità, le acque sono da sempre collegate con il potere profetico[7].

Alle acque e alla Luna, ierofanie dello stesso sacrum, si collega la perla, espressione complessiva delle acque, della conchiglia acquatica (che con il suo disegno a spirale esprime anche l'eterno ritorno del ciclo lunare) e dell'embrione. Per questo l'astrologia

ha associato la perla alla Luna e al segno acqueo del Cancro, che rappresenta anche graficamente (♋) l'uovo cosmogonico e la fecondità primigenia.

Alla Luna appartiene l'aria (e il vento) che si scalda al calore del sole e coi suoi ritmi mutevoli fa ondeggiare le acque e alimenta la vita sulla terra; così, almeno, sostiene Avicenna.

Negli esseri viventi, lunare è il soffio ritmico del respiro, lunare e aerea l'anima.

Gli alchimisti vedono nella Luna il simbolo della natura naturata, oggetto passivo dell'atto creatore, e riflesso molteplice dell'Uno; lunare è la religione rivelata, secolarizzazione del Verbo atemporale, come lunare è il principio della rivelazione: esso sta alla religione rivelata come la Sapienza divina sta alla scienza.

«La Luna è il cervello e l'utero del cielo, che reca l'umidità e, rimutandosi, gira i venti e volge le acque e i semi. Il cervello che immagina e ragiona è la Luna nel corpo, come l'occhio sinistro nel volto, ed è nel torace il polmone sinistro diviso in due parti...»[8].

| LUNA | | | |
|---|---|---|---|
| PROSERPINA | MATERIA-DIVENIRE | NON-ESSERE | ACQUE |
| ARTEMIS | MOVIMENTO | PRIVAZIONE | PERLA |
| DIANA | MUTAMENTO | IMMAGINAZIONE | BIANCO |
| HECATE | RITMO-DANZA | ILLUSIONE | ARIA |
| PERSEFONE | MISURA | PASSIVITÀ | |
| | TEMPO | LUCE RIFLESSA | |
| | MORTE | RELIGIONE RIVELATA | |
| | CICLO BIOLOGICO NATURALE | SCIENZA | |
| | | SAPIENZA | |

CORRISPONDENZE LUNARI COMUNI ALLE TRE CANTICHE

La catena delle analogie relative all'archetipo lunare si potrebbe ampliare all'infinito; ci siamo limitati qui alle corrispondenze fondamentali, che peraltro sono quelle che prevalgono nella Divina Commedia.



Volta a volta il Poeta sceglie le valenze più conformi al carattere di ogni Cantica: nell'Inferno, regno del caos e della materialità irredenta, vengono evidenziati gli aspetti materiali e negativi dell'archetipo, irrigiditi nelle forme della molteplicità e privi apparentemente di un nesso reciproco; nel Purgatorio, il luogo della catarsi, gli stessi aspetti sono ricondotti ad una motivazione razionale che a sua volta rimanda a una causa trascendente; nel Paradiso iperuranio l'archetipo si presenta nella sua unità che racchiude in potenza l'infinita serie delle manifestazioni.

Comune ai regni lunari delle tre Cantiche è il tema della volontà difettosa.

È impersonata esplicitamente dagli Ignavi infernali e altrettanto inequivocabilmente dagli spiriti che mancarono ai voti nel Paradiso. Nel Purgatorio è imputata prima ad Adamo («*per sua difalta* qui dimorò poco; *per sua difalta* in pianto ed in affanno cambiò onesto riso e dolce gioco», XXVIII, 94-96) e successivamente allo stesso Dante, che Beatrice aspramente rimprovera perché non ebbe la costanza di seguire i suoi insegnamenti e si lasciò sviare, «imagini di ben seguendo false». La volontà fu scarsa e distorta, come Dante confessa:

Piangendo dissi: le presenti cose
col falso lor piacer volser miei passi
tosto che 'l vostro viso si nascose
(Purg. XXXI, 34-36)

Ma al Poeta non basta presentare tout court i tre aspetti della volontà difettosa (assente nell'Inferno, distorta nel Purgatorio e insufficiente nel Paradiso); il problema del libero arbitrio e della volontà che lo sorregge è per lui troppo importante, e, logicamente, lo esamina appunto nei cerchi dominati dalla Luna, che a questa facoltà presiede. Nel Purgatorio lo mette in relazione con l'astrologia, che Tommaso aveva accusato di determinismo. Nel cerchio lunare del Purgatorio Beatrice afferma infatti che le doti dispensate dagli astri e dalla grazia divina non sono sufficienti se non c'è una volontà che le sviluppi:

Non pur per ovra de le rote magne,
che drizzan ciascun seme ad alcun fine
secondo che le stelle son compagne,
ma per larghezza di grazie divine...
questi fu tal ne la sua vita nova
virtualmente, ch'ogni abito destro
fatto averebbe in lui mirabil prova.
Ma tanto più maligno e più silvestro
si fa 'l terren col mal seme e non colto
quant'elli ha più di buon vigor terrestro.
(Purg. XXX, 109-120)

Nel cielo paradisiaco della Luna si ribadisce che la volontà, se è salda, non può essere piegata: «voglia assoluta non consente al danno».

Anche il Pascoli osserva che nella prima sfera del Paradiso si trovano «quelli in cui volontà s'ammorzò, come nel vestibolo dell'Inferno sono tali in cui volontà fu spenta»[9].

Ne deduce però contro ogni logica che alla Luna corrisponderebbe... la vita attiva!

Il secondo motivo che collega intimamente le sfere di influenza lunare nelle tre cantiche è quello della Legge divina, della sua scienza e della sua Sapienza. La porta che dà accesso al vestibolo dell'Inferno reca scritta la Legge di Dio: ma per Dante che è all'inizio del cammino le parole hanno «un colore oscuro», e il loro senso è «duro», cioè difficile e penoso. La legge cosmica risulta incomprensibile e puramente dogmatica nel mondo di chi ha perduto il ben dell'intelletto; si traduce in «segrete cose» che vanno subite come un oscuro destino.

Nella sfera lunare del Purgatorio la stessa legge trova una spiegazione razionale grazie a Matelda, la Scienza, che lascia poi a Beatrice, Sapienza Divina, il compito di condurre Dante, ormai iniziato alle «segrete cose» nell'essenza stessa dell'archetipo, fino alla fusione con esso:

Per entro sé l'eterna margarita
ne ricevette com'acqua recepe
raggio di luce permanendo unita
(Pd. II, 34-36)



Le tappe che progressivamente consentono una maggiore approssimazione alla comprensione dell'archetipo lunare sono identiche nelle tre Cantiche. Si tratta di battesimi iniziatici attraverso le acque.

*Inferno*:
«Le cose ti fier conte
quando noi fermerem li nostri passi
su la trista riviera d'Acheronte»
(Inf. III, 76-78)

La conoscenza si conquista dopo aver attraversato le acque; Dante passa l'Acheronte senza immergervisi.

*Purgatorio*:
«Io ritornai da la santissima onda
rifatto sì come piante novelle
rinnovellate di novella fronda
puro e disposto a salire le stelle»
(Purg. XXXIII, 142-145)

L'occhio di Dante è puro, e può *vedere*. Nel Letè si immerge, dell'Eunoè beve le acque; ormai non è più la conoscenza delle apparenze esteriori, ma è l'acquisizione di verità. A tal fine è anche necessario il concorso della memoria (facoltà acquea di cui sono emblema il Letè e l'Eunoè), perché, come spiegherà Beatrice nel cielo della Luna «non fa scienza / sanza lo ritenere avere inteso» (Parad. V, 41-42).

Nel *Paradiso* le acque hanno perso ormai ogni carattere materiale e appaiono come similitudine o come metafora, conservando le stesse valenze illustrate sopra. «L'acqua ch'io prendo già mai non si corse» (e allude al cammino iniziatico che porta a trasumanar); «Per entro sé l'eterna margarita / ne ricevette com'acqua recepe» (l'acqua è qui epifania lunare); acqua e lunarità indissolubilmente congiunte si trovano nei venti versi descrittivi della visione di Piccarda (III, 10-19).

Oltre alle acque, nelle tre sfere lunari è sempre presente l'aria[10] come aura, aere, vento. L'aria, come è scritto nello *Zohar* (1, 24b) è l'emanazione della Divina Sapienza; pertanto nell'Inferno è «sanza

tempo tinta», nel Purgatorio è «aere vivo» (XXVIII, 107) «aere aperto» (XXXI, 145) «aura dolce sanza mutamento» (XXVIII, 7) perché nel Purgatorio siamo al di sopra della mutevolezza del divenire, e in grado di respirare la vera vita; nel Paradiso diventa una forza attiva, ed è lo «spirare» di Minerva-Luna («Minerva spira, e conducemi Apollo», II, 8). L'aura ormai è ispirazione.

Anche il vento, modalità dell'aria, si trova nelle sfere lunari delle tre Cantiche: «la terra lagrimosa diede vento» nell'Inferno; nel Purgatorio l'aura dolce e sanza mutamento «mi feria per la fronte / non più di colpo che soave vento»; e non è certo per caso che il «soave vento» del Purgatorio si trasformi nel Paradiso nel «vento di Soave»! E il Tommaseo chiosa: «vento qui forse suona potenza come nella visione di Elia». Del resto lo dice Dante: il vento è «possanza» nel Paradiso:

> ché del secondo vento di Soave
> generò il terzo e l'ultima possanza
> (III, 119-120)

Il vento, sinonimo dello Spirito (*ruach* in ebraico è «vento» e «spirito» indifferentemente) porta la morte iniziatica nella sfera lunare dell'Inferno; nel Purgatorio diventa il soave e immutabile tramite della trascendenza; si trasforma nel Paradiso in potenza di incarnazione, conformemente alle valenze lunari.

## IL CIELO DELLA LUNA NEL PARADISO

> Per entro sé l'eterna margarita
> ne ricevette com'acqua recepe
> raggio di luce permanendo unita
>
> (Par. II, 34-36)

Poiché seguiamo il cammino *per cognitum ad incognitum* partiamo dal Paradiso, dove le valenze dell'archetipo e le sue corrispondenze astrologiche e alchemiche si manifestano nella massima purezza.

I Canti dedicati al cielo della Luna sono il II, il III, il IV, metà del V.



I tre versi in cui per la prima volta appare la Luna contengono mirabilmente sintetizzati gli aspetti fondamentali del mondo selenico: l'*acqua*, la *passività recettiva*, la *luce riflessa*.

Non basta: essa è *la perla*, «eterna margarita»:

> Per entro sé l'eterna margarita
> ne ricevette com'acqua recepe
> raggio di luce permanendo unita.

Appena Dante viene impregnato dall'essenza lunare ne subisce gli effetti: perde il senso dell'unità trascendente e si lascia trascinare dall'immaginazione verso un gioco illusorio di dualismi apparenti, di antitesi irreali: dell'Essere e del Nulla si fa entità oggettive e materiali, che traspone nell'opposizione tra il «denso» e il «raro». Prima immagina, poi costruisce sulla base di rappresentazioni equivoche, un sistema logico, che dovrebbe spiegare la natura delle macchie lunari. Natura e macchie che sicuramente in quanto tali a Dante non interessano affatto: ciò che gli preme invece è mettere in evidenza quale sia l'«effetto lunare» sulla mente umana. E nel descriverlo non si discosta da quello che l'esoterismo di tutti i tempi attribuisce al pianeta: «L'immaginazione, facoltà lunare, favorisce il visionarismo, oggettivando le forme-pensieri; ma non aiuta a comprendere e ad afferrare l'essenza reale delle cose»[11].

Ma Beatrice lo ammonisce che «dietro ai sensi — vedi che la ragione ha corte l'ali» (II, 57) e lo riporta al principio unitario che concilia gli opposti. Ma anche Beatrice si adegua all'atmosfera del mondo lunare, tanto che si esprime con le immagini che a quel mondo sono proprie: parla infatti di «pianeta digiuno» (v. 75) di specchi (v. 97 segg.) e del bianco gelo della neve.

E siamo al III Canto. Dante ritrova il retto intendimento e leva il capo «a proferer più erto», quando di nuovo il mondo lunare lo cattura e lo smemora:

> ma visione apparve che ritenne
> a sé me tanto stretto per vedersi
> che di mia confession non mi sovvenne
> (III, 5-9)

La «visione» (e il mondo lunare è per eccellenza quello della visione e dell'apparenza), che lo afferra così forte, è l'intuizione improvvisa dell'essenza lunare:

Quali per vetri trasparenti e tersi,
o ver per acque nitide e tranquille,
non sì profonde che i fondi sien persi,
tornan dei nostri visi le postille
debili sì, che perla in bianca fronte
non vien men tosto a le nostre pupille;
tali vid'io più facce a parlar pronte;
per ch'io dentro a l'error contrario corsi
a quel ch'accese amor tra l'omo e 'l fonte
(10-18)

«Tali figure d'argento e di cristallo restituiranno, contemplate, il sentimento lunare che le ha ispirate: l'archetipo dell'abbandono» chiosa Elemire Zolla[12].

E Dante conosceva così bene le valenze alchemiche, astrologiche ed ermetiche dei mondi planetari che riesce a fondere in immagini compiute le corrispondenze analogiche proprie ad ognuno; le acque, lo specchio, le sembianze riflesse, la perla, il bianco, la pluralità corale delle facce, manifestazioni squisitamente lunari, vengono sintetizzate nell'«errore di Narciso», che attratto dall'illusione incontrò la morte. Narciso credette vera l'immagine riflessa, Dante crede riflessa l'immagine vera: l'errore e l'«error contrario» sono entrambi nella logica del mondo della Luna, dove tutto è *māyā*, illusione, per chi non poggia i piè sul vero.

Sulla Luna le parvenze sono tutte opinabili, perché tale è la natura della Luna: un fluire caleidoscopico di immagini non sorrette da una volontà che le concreti in una forma stabile. In questo cielo perfino le vere sostanze si trasformano in apparenze:

«vere sostanze son ciò che tu vedi
qui relegate per manco di voto»
(29-30)

Beatrice non allude qui solo alle anime che popolano la Luna, ma all'essenza stessa dell'archetipo lunare: alla Luna appartiene



ciò che, non avendo in sé il proprio principio, è privo di autodeterminazione e tende all'abbandono e alla sottomissione passiva.

E Piccarda non è che la personificazione di tale archetipo: lo è, perché è la donna dei voti «negletti» e «vòti», e rappresenta pertanto la mancanza di volontà, la passività e la privazione[13].

Quanto alla sottomissione, la stessa Piccarda ne intesse la lode, che conclude con «E'n la sua volontade è nostra pace». Il ciclo naturale delle esistenze, cui presiede astrologicamente la Luna, assume qui la sua finalità nella sottomissione alla volontà divina. Basterebbe questo per identificare Piccarda con l'epifania dell'archetipo lunare; ma c'è dell'altro. La sua vicenda è simile a quella mitologica di Proserpina-Luna, a cui certamente Dante si ispirò. Proserpina-Kore[14] e Piccarda sono entrambe «vergini sorelle», sono entrambe rapite con la violenza ed entrambe costrette a penose nozze.

Come in un gioco di specchi, Costanza riflette l'immagine di Piccarda, che svanisce «come per acqua cupa cosa grave» lasciando a Dante «due dubbi», con i quali inizia il Canto IV.

Non a caso il poeta insiste per ben venti versi a drammatizzare questa dualità, prerogativa lunare, e non a caso Beatrice sentenzia che il dualismo imprigiona la volontà

sì che tua cura
se stessa lega sì che fuor non spira»
(17-18)

Nel Canto IV Beatrice cerca di dissipare gli abbagli lunari: le anime *sembrano* ritornare alle stelle, come afferma Platone, ma in realtà si trovano tutte nell'Empireo; la sensibilità *sembra* comprendere tutto il reale, mentre è solo un mezzo di comprensione per l'intelletto; Platone *sembra* essere nel giusto, e invece sbaglia; o forse sbaglia solo *apparentemente*, e per chi sa leggere oltre la lettera ha ragione. Con questa duplice possibilità, coerente con il mondo lunare, si risolve il primo dubbio di Dante.

Con la premessa «parere ingiusta la nostra giustizia» (v. 67), caleidoscopico balenare di apparenza e realtà, Beatrice affronta il secondo dubbio. In che modo possono risultare colpevoli le anime che hanno mancato ai voti a causa della violenza altrui?

Beatrice comincia gagliardamente la sua dimostrazione, ma l'insinuante malìa del mondo lunare fa sì che invece di risolvere il dubbio ne infonda un altro; e alla fine entra in contraddizione con se stessa. Una contraddizione apparente, come è nella logica della Luna. Alla fine risolve il nodo, e offre la soluzione, che però anche questa volta è duplice:

> Però quando Piccarda quello spreme
> de la voglia assoluta intende, e io
> de l'altra; sì che ver diciamo insieme
> (IV, 112-114)

Nel mondo della Luna ci sono sempre due soluzioni e due verità, una apparente, l'altra reale, una relativa, l'altra assoluta. E Dante vuole sottolineare questo aspetto, e fa notare che l'eloquio di Beatrice (solitamente così diritto e inequivocabile) qui è come un rio ondeggiante («cotal fu l'ondeggiar del santo rio», v. 115) anche se esce «dal fonte ond'ogni ver deriva».

Coerente con il mondo lunare è anche la disquisizione sulla *sete mai appagata* di vero e sul *dubbio* che ai piedi del vero rampolla; ma soprattutto lo è il congedo dal mondo della Luna:

> che, vinta, mia virtute diè le reni
> e quasi mi perdei con gli occhi chini
> (141-142)

È l'abbandono lunare, con le sue sottomissioni, le sue rinunce, il suo smarrimento.

## IL REGNO DELLA LUNA NELL'INFERNO

> La cieca materia
> animata dal ritmo
> esatto, operava indefessa
> su la cieca materia
>
> (D'ANNUNZIO, *Maia*)

Dal vestibolo all'Acheronte regna la Luna. Una Luna infera: non più Artemis-Diana-Proserpina, ma Hecate ctonia, che cristallizza e irrigidisce le valenze dell'archetipo in forme di cruda e immediata plasticità. Le stelle del Paradiso si trasformano nell'Inferno in concrezioni metalliche, le une e le altre riflesso, ciascuna nella propria dimensione, degli stessi archetipi.

*La passività* si rivela qui nei suoi aspetti negativi e materiali: diventa l'inerzia totale, che coinvolge anche la sfera etica e pratica e si traduce in ignavia (Canto III).

Per affrontare il mondo della Luna bisogna armarsi delle virtù contrarie ai difetti selenici: «qui si convien levare ogni *sospetto*, ogni *viltà* convien che qui sia morta».

Ciò che colpisce immediatamente è il senso di *privazione* che Dante vuole sottolineare: in soli quattordici versi appare per ben quattro volte il termine «sanza» (l'aere *sanza* stelle, l'aura *sanza* tempo tinta, *sanza* infamia, *sanza* lode). Una privazione qui piuttosto specifica, e sempre conforme alle valenze dell'archetipo: *sanza stelle*, perché la Luna è per antonomasia la non-stella, essendo priva di luce propria, ma soprattutto *sanza tempo*: non a caso Dante accenna al tempo, prerogativa prettamente lunare, che però nel mondo amorfo e cieco degli inferi viene anch'esso negato.

La figura in cui si compendiano privazione e passività intesa come mancanza di volontà è «l'ombra di colui / che fece per viltà il gran *rifiuto*». La volontà serve qui solo per negare e privarsi.

Ritroviamo il concetto di privazione nell'«invidia di ogni altra sorte»: è il mondo di Penìa, essenza del non-essere, che anela ad una forma, anche la peggiore. La privazione di status è ribadita nel verso «caccianli i ciel per non esser men belli / né lo profondo inferno li riceve, / ch'alcuna gloria i rei avrebber d'elli».

Ma qui non si tratta solo di privazione relativa al mondo degli universali; essa permane anche nel mondo umano, calato nel tempo e nello spazio, perché «fama di loro il mondo esser non lassa».

Privazione, quindi, anche di quella effimera parvenza di forma che è la fama, e privazione anche della *vita* («questi sciaurati che mai non fur vivi») ridotta a un esistere *cieco* (come cieca è la Luna) e *basso* («e la lor cieca vita è tanto bassa») che rievoca l'eterno e cieco *ciclo della sopravvivenza biologica* e del *divenire*, ascritto appunto alla sfera lunare.

Ed è nel contrappasso che questa valenza emerge con ancor

più icastica chiarezza: gli ignavi sono ridotti appunto a strumento del ciclo biologico del divenire, in quanto il loro sangue, succhiato da mosconi e vespe, serve a nutrire le forme elementari di vita, cioè i vermi. I quali alla lor volta sono frutto dello stesso ciclo naturale, meccanico, inanimato, cieco, privo di autodeterminazione, fatti e disfatti dalla morte («che morte tanti n'avesse disfatti»).

Il vessillo di questo mondo agitato da una continua metamorfosi biologica è anch'esso prettamente lunare: è infatti «una insegna — che girando correva tanto ratta — che d'ogni sosta mi parea indegna». Il *movimento*, manifestazione pratica del divenire, è del resto rappresentato dal moto della Luna, il più veloce dei pianeti, contrapposto alla fissità del Sole. E puntualmente al moto fa riscontro la molteplicità: diverse lingue, orribili favelle (e la torre di Babele, simbolo della divisione delle lingue, è simbolo altresì della frantumazione dell'uno nel molteplice), dolore, ira che si fondono nel tumulto, anch'esso legato ad Ecate ctonia[15].

E la sabbia sollevata dal vento è l'immagine in cui si sintetizzano i concetti di moto, molteplicità, tumulto («come la rena quando turbo spira»).

## IL CERCHIO DELLA LUNA NEL PURGATORIO

> Tu mi fai rimembrar dove e qual era
> Proserpina nel tempo che perdette
> la madre lei ed ella primavera.
>
> (Purg. XXVIII, 49-51)

Nel Purgatorio, conformemente allo schema settenario (v. mappa pag. 114) e al criterio di progressiva elevazione (dall'ammenda più dura a quella più mite) il cerchio della Luna è l'ultimo, quello corrispondente alla divina foresta (Canti XXVIII-XXXIII).

E infatti vi ritroviamo le valenze lunari (quelle, e non altre) in perfetta corrispondenza con il Paradiso e con l'Inferno, ma permeate della natura del Purgatorio).

La materialità irredenta propria del mondo infero si redime nel Purgatorio e le forme lasciano trasparire le finalità per cui so-



no state create; a questo punto del cammino Dante, benché ancora non veda gli archetipi, ne intuisce la legge.

La «*selva* selvaggia e aspra e forte» (ὕλη, sostrato caotico della creazione) appare qui trasformata in «divina *foresta* spessa e viva».

L'«aura sanza tempo tinta» percorsa dall'orribile tumulto infernale ritorna qui puntualmente, ma come «aura sanza mutamento», risonante dello stormir delle fronde e del canto degli uccelli.

«Sanza tempo» è la prima, «sanza mutamento» la seconda, perché tempo e mutamento sono, come abbiamo visto, le leggi inseparabili del divenire lunare, che scandiscono il passaggio dalla vita alla morte e dalla morte alla vita. Nella rigidità infernale, regno della morte, il tempo non ha ormai più effetto, perché la danza circolare che va dalla morte alla vita è ormai fissata nel polo della morte perpetua; per contro nel cerchio lunare del Purgatorio le trasmutazioni sono ormai cessate e la danza che va dalla morte alla vita focalizza solo in eterno l'aspetto vita.

È «l'età dell'Oro e suo stato felice» (v. 160) dove regna «primavera sempre (v. 143) cioè l'immortalità.

È sede di vita anche perché contiene in sé tutti i semi e «tanto puote / che de la sua virtute l'aura impregna» (v. 109-110) e feconda la terra; è «campagna santa d'ogni semenza piena» (118-119).

Il mutamento, che è movimento nel tempo, lascia il posto alla varietà, mutamento cristallizzato e atemporale e molteplicità composta nell'armonia cromatica («trattando più color con le sue mani», v. 68, la «riva pinta» di fiori, «la gran variazion dei freschi mai»).

Al vento emesso dalla terra lagrimosa (Inf. III, 133) fa riscontro qui il «soave vento» che, come si è detto, ritorna nel «vento di Soave» del Cielo della Luna in Paradiso (e non crediamo che l'identità dei termini dipenda dal fatto che a Dante difettasse il lessico...). Il vento dell'Inferno tramortisce («e caddi come l'uom che sonno piglia»); quello del Purgatorio risveglia ferendo la fronte, mentre quello del Paradiso segna un passaggio più evidente dalla ierofania alla cratofania: è potenza che può incarnarsi, come *ruach*, lo Spirito.

Nel Purgatorio la passività e la sottomissione sono presenta-

te come qualità inerenti al mondo naturale (preludio al motto di Piccarda nel Cielo della Luna in Paradiso: «e in sua volontà è nostra pace», riferito là a tutto il cosmo). Non sono difetto, come nell'Inferno, né virtù cosciente, come in Paradiso, ma fanno parte dell'istintiva e inconsapevole accettazione delle leggi supere da parte del mondo sublunare[16]:

per cui le fronde tremolando pronte
tutte quante piegavano a la parte
u' la prim'ombra getta il sacro monte
(Purg. XXVIII, 10-12)

Di passata possiamo osservare che piegavano proprio verso occidente, il lato della Luna; anche il rio piega l'erba verso sinistra:

ed ecco più andar mi tolse un rio
chè 'nver sinistra con sue picciole onde
piegava l'erba che 'n sua ripa uscìo
(Purg. XXVIII, 25-27)

Il rio è il Letè, che, come l'Eunoè, è «acqua lunare». Sono infatti le acque della memoria, manifestazioni della memoria-sapienza cosmica inerente al polo lunare. Le acque, come ierofania della memoria e della profezia, ritornano incarnate nelle Naiadi, le ninfe delle fonti, che sole sono in grado di spiegare l'«enigma forte» di Beatrice[17].

Dopo che i fondamentali temi lunari sono stati ripresi entra in campo un'apparizione misteriosa. Misteriosa, almeno, se non si tiene conto del fatto che siamo nel cerchio lunare, o se non si conoscono i simboli lunari con cui Dante la denota. Citiamo per tutti il Singleton, che dedica ben sedici pagine a Matelda per arrivare a una serie di conclusioni nemmeno troppo legate fra loro e soprattutto tali che confondono più che illuminare il lettore. Interpreta infatti il personaggio come la personificazione della condizione dell'uomo quale fu e quale avrebbe dovuto essere nell'Eden; propende poi a considerarla una «pastorella» del tipo della lirica provenzale; infine pretende di sintetizzare le due cose definendola la personificazione della condizione di giustizia originale[18].

Matelda *appare*, e Dante ripete questo termine due volte, per ricordare che siamo nel cerchio lunare, quello delle visioni:



E lì m'apparve, sì com'elli appare
subitamente cosa che disvia
per maraviglia tutto altro pensare.
(Purg. XXVIII, 37-39)

L'apparizione disvia e smemora, come accadrà, certo non a caso, nel Cielo della Luna in Paradiso:

Ma visione apparve che ritenne
a sé me tanto stretto per vedersi
che di mia confession non mi sovvenne.
(Parad. III, 7-9)

La visione consiste in una *donna soletta*, che *si scalda ai raggi del sole* (sempre «se si vuol credere ai sembianti», puntualizza Dante) e che pertanto già solo in questo si identifica con la Luna. Ma il poeta vuole rendere questa identificazione esplicita e inequivocabile, e ribadisce:

Tu mi fai rimembrar dove e qual era
Proserpina nel tempo che perdette
la madre lei, ed ella primavera.
(Purg. XXVIII, 49-51)

In tre versi c'è tutto il mondo lunare: Proserpina, la sua verginità (qual era), il tempo, la privazione (perdette), la primavera (cioè l'eterna giovinezza immune da morte, che la luna incarnando il principio del divenire ha perduto).

Matelda-Proserpina è dunque, e non può essere altrimenti, la personificazione della luna, o, meglio, degli aspetti della luna che si manifestano nel Purgatorio.

Non ci stupisce quindi che proceda a passo di danza, come sottolinea Dante, né che di nuovo si insista sul suo aspetto di vergine; vergine è la luna, sia essa Diana-Artemis, Proserpina, Trivia o Piccarda; e col volto di Trivia o col volto di Matelda ride:

Quale nei plenilunii sereni
Trivia ride tra le ninfe eterne
(Parad. XXIII, 25-26)

e parallelamente:

> Voi siete nuovi e forse perch'io rido
> — cominciò ella, — in questo luogo eletto
> a l'umana natura per suo nido
> maravigliando tienvi alcun sospetto;
> ma luce rende il salmo *Delectasti*
> che puote disnebbiar vostro intelletto.
> (*ibid.*, 76-81)

E in effetti il salmo in questione è illuminante: lo è, almeno, se già si conosce l'identità lunare di Matelda. Dice infatti: «Quia delectasti me Domine in factura tua; et in operibus manuum tuarum exultabo. Quam magnificata sunt opera tua Domine» («Perché tu mi hai letificato o Signore con le cose fatte da te, e io esulterò nell'opera delle tue mani. Quanto sono magnifiche o Signore le opere tue»... È l'inno della natura naturata al suo creatore; l'inno più adeguato al Paradiso Terrestre, prima manifestazione del Verbo.

Proprio perché rappresenta la natura e la sua legge, cioè la scienza del mondo naturale, Matelda dichiara immediatamente che è accorsa incontro ai tre poeti per rispondere appunto a domande su questo argomento. E Dante, che probabilmente l'aveva intuito, la interpella senza preamboli: «L'acqua — diss'io — e il suon de la foresta»... Acqua e aria: l'aria che fa stormire le fronde e risuonar la foresta, le due manifestazioni del polo lunare.

Matelda spiega le leggi dell'universo, ma, precisa, solo «tanto che basti», cioè entro limiti ben definiti: quelli della scienza.

E Dante vuole che questo sia ben chiaro; infatti più avanti, quando rivolgerà a Beatrice una domanda che ha attinenza con la scienza della natura (e sempre relativa all'acqua: «che acqua è questa che qui si dispiega?»), XXXIII, 116), Beatrice gli risponderà seccamente di rivolgersi a Matelda per queste cose (*ibid.*, 118-119).

Giustamente il Fornaciari e il Pascoli collegano Matelda a μανθάνω e a ἐλδομαι, intendendo μανθάνω come sapere didattico, e giungendo quindi alla conclusione che Matelda è se non altro l'amore per la scienza. Purtroppo il Pascoli partiva dal presupposto che la scienza corrispondesse a Mercurio e la Sapienza alla Luna («nella sfera della Luna vi è *sermo sapientiae*, e in Mercurio *sermo scientiae*» (*op. cit.*, pag. 1322)), e questa radicata convinzione gli impedì di intuire l'affinità tra la scienza e la sapienza, e la connessione di questi due momenti conoscitivi con l'archetipo lunare. Invece il Filomusi Guelfi, pur seguendo cammini che nulla hanno a che vedere con l'astrologia e l'esoterismo, arriva alla nostra stessa conclusione, cioè che Matelda è la scienza[19]. Per contro il Pietrobono ravvisa in Matelda la personificazione della sapienza[20]. Tutto ciò sta se non altro a dimostrare che il senso «sapienziale» di questo cerchio del Purgatorio e del personaggio che ne è l'emblema risultano evidenti anche per chi non si è mai posto il problema dell'astrologia e dell'ermetismo in Dante.



Matelda dunque è la scienza: la scienza che precede la Sapienza, se intendiamo la prima come legge del mondo fenomenico, la seconda come principio necessario di tale legge, essendo l'una e l'altra fasi progressive dell'ascesa all'archetipo lunare.

Il parallelismo scienza-Sapienza e Matelda-Beatrice proiettato sul piano religioso si traduce in una terza modalità, anch'essa, come si è già visto, lunare (pag. 118): religione rivelata-principio della Rivelazione, che ritroviamo qui puntualmente confermata. È infatti Matelda che guida Dante alla vista della processione che precede l'arrivo di Beatrice. E la processione è l'allegoria della religione rivelata che precede la visione diretta del *mysterium magnum*.

Dunque Matelda viene prima di Beatrice, e a ragione la si identifica con Giovanna, della quale Dante parla così: «Lo nome di questa donna era Giovanna, salvo che per la sua bieltate, secondo che altri crede, imposto l'era nome Primavera; e così era chiamata». E a Primavera-Proserpina-Luna Dante assimila Matelda, che tale si autodefinisce in quanto impersona la sede eterna della primavera: «qui primavera sempre ed ogni frutto» (XXVIII, 143).

Ed è sempre Dante che spiega il termine «primavera», intendendolo come designazione di colei che «verrà prima» («prima verrà lo die che Beatrice si mostrerà dopo la imaginazione del suo fedele» *V.N.* XXIV, 4) di Beatrice. Logicamente: poiché Matelda è scienza, cioè conoscenza dei *fenomeni*, viene prima della Sapienza, conoscenza degli *archetipi*; essa rappresenta l'accesso razionale

al mondo della Luna, laddove Beatrice ne impersona l'accesso iniziatico; è, se vogliamo, la Filosofia-Donna Gentile che precede la Sapienza Beatrice.

Il «prima» e il «dopo» sono due livelli di conoscenza diversi: per accedere al «dopo» è necessario un salto di qualità effettuabile soltanto attraverso l'iniziazione; il battesimo nelle acque del Letè, che gli consente di guardare gli occhi e il riso di Beatrice, e successivamente dell'Eunoè, che lo prepara a «salire a le stelle». Anche il battesimo ha due fasi: la prima cancella le scorie umane (la memoria degli errori) e rende degni della vista dell'archetipo; la seconda immette facoltà superiori, che consentono l'ascesi e la comprensione dell'archetipo.

Il doppio battesimo a cui si assiste nel Purgatorio ha gli stessi effetti di tutte le immersioni rituali e iniziatiche; conformemente al significato simbolico delle acque e della luna ad esse collegate (v. pag. 117) il battesimo provoca prima il disfacimento delle forme originarie, e successivamente la rinascita[21].

Non ci dilunghiamo qui sul senso sapienziale di Beatrice, che ormai da tutti i critici è accettato, né sull'aspetto iniziatico di tale sapienza, su cui sarà il discorso nella seconda parte di quest'opera.

Tuttavia ci sembra opportuno citare un'osservazione del Pascoli che viene a confermare l'attribuzione della divina foresta alla influenza lunare. Il Pascoli assegna alla Luna la Sapienza, come già si è detto; e per dimostrarlo porta a sostegno della sua tesi la seguente argomentazione: «Invero nella sfera della Luna (*scil. nel cielo della Luna in Paradiso*) parla a Dante la Sapienza in persona, Beatrice, e gli parla delle macchie della luna...» (*op. cit.*, pag. 1323). Il che in altri termini equivale a dire che se Beatrice è la Sapienza, e Beatrice appare nel cielo della Luna, la Sapienza corrisponde alla Luna. E questa conclusione del Pascoli conferma le nostre premesse. Ma il fatto è che la prima apparizione di Beatrice *non avviene nel Paradiso, bensì nella divina foresta del Purgatorio*; pertanto, attenendoci sempre all'equazione del Pascoli, diremo che se Beatrice è Sapienza, e se Sapienza è Luna, la divina foresta in cui per la prima volta Beatrice appare è di necessità la sfera della Luna.

Come abbiamo constatato, e come si potrebbe ulteriormente dimostrare, la critica ravvisa nella divina foresta aspetti che noi



abbiamo riferito all'archetipo lunare: Matelda come scienza, come preludio alla Sapienza, come primavera, e Beatrice come Sapienza. Ma tali osservazioni risultano frammentarie, prive di una motivazione e di una finalità che riporti alla struttura generale della Divina Commedia, e soprattutto non riconducibili ad una sintesi superiore, se si ignora il punto focale da cui queste valenze si irradiano, cioè l'archetipo lunare inteso in senso astrologico ed ermetico.

## L'ARCHETIPO MERCURIO ☿

| PARADISO | Corrispondenze spirituali e positive | Valenze alchemico-astrologiche | Corrispondenze materiali e negative | INFERNO | PURGATORIO |
|---|---|---|---|---|---|
| SPIRITI ATTIVI Grandi organizzatori e amministratori; Aquila dell'impero corrispondente alla organizzazione cosmica | *INTELLIGENZA VOLTA A IMMORTALARE IL PROPRIO RICORDO NEL RISPETTO DI DIO* | ☿ MERCURIO Attività intelligente, memoria, immortalità attraverso la memoria o attraverso l'iniziazione | *INTELLIGENZA VOLTA A IMMORTALARE IL PROPRIO RICORDO LONTANO DA DIO* | LIMBO - SPIRITI MAGNI (Intelligenza priva di iniziazione, cioè del battesimo) | INIZIAZIONE ATTRAVERSO IL FUOCO ERMETICO |

> Frattanto Ermete, il Nume Cillenio, gli spiriti dei Proci
> fuor dalle membra chiamava. Stringeva nel pugno la verga
> aurea, bella, con cui degli uomini gli occhi sopisce
> quelli che vuole, ed altri ne desta giacenti nel sonno.
>
> (Odissea, XXIV, 1-5, Trad. Romagnoli)

### CORRISPONDENZE ANALOGICHE

Mercurio-Hermes nel mito più che un dio rappresenta una particolare modalità di essere, e, nel contempo, di esperire la vita[22].

Figlio di un amore furtivo tra Zeus e Maia, una ninfa di origine titanica (Esiodo le attribuisce come padre il Titano Atlas) è perennemente sospeso tra l'essenza divina e quella tellurica: la sua sfera d'azione oscilla tra la vita luminosa dell'Olimpo e le morte tenebre dell'Ade, tra l'essere e il non-essere, tra l'esistenza e la non-esistenza.

Nell'Iliade, nell'Odissea e nell'Inno Omerico ad Hermes la presenza del dio e gli episodi di cui è protagonista si riferiscono sempre alla stessa dimensione esistenziale: la sospensione e l'oscillazione tra due poli antitetici, che si traduce da un lato nell'ambivalenza, dall'altro nella facoltà di costituire un tramite tra l'uno e l'altro.

Ambivalenza e mediazione che il mito drammatizza rappresentando Hermes come divinità ambigua, né infera né supera: egli



è solo *daimon* (e così lo definisce Apollo nell'Inno omerico) e pertanto sopperisce alla mancanza di attributi olimpici con espedienti ambigui quali lo spergiuro, la frode, la falsità, il furto (nato da un furto d'amore, «maestro di imbrogli» e «amico dei ladri» è definito da Apollo), ma anche la metamorfosi, la magia, l'astuzia, la trovata geniale, l'arguzia mordace.

Grazie alla sua essenza di intermediario presiede al mezzo più diretto della mediazione, il linguaggio (è definito *sermonis dator*)[23]; e, stando al Kerényi, «fa parte della saggezza "ermetica" della lingua greca, e delle più spiritose trovate casuali, che la parola che designa il più semplice e muto monumento di pietra, *herma*, e da cui proviene il nome del dio, foneticamente corrisponda al latino *sermo*, "discorso", e ogni specie di "esplicazione" parlata»[24]. Seduttore e retore, poeta e scrittore, attraverso il linguaggio Hermes sa trascinare le anime: anche per questo è per eccellenza lo psicagogo.

La funzione di tramite fra i vari piani di esistenza è esplicitamente denotata dalla sua qualità di «messaggero degli dèi».

Egli è il «viaggiatore alato»; può scendere dall'Olimpo, il mondo dell'esistenza, agli Inferi, il mondo della non-esistenza, e di qui di nuovo risalire all'Olimpo, il che significa che Hermes può entrare nell'esistenza o uscire da essa a suo piacimento.

Per questo presiede alla funzione di «condurre e ricondurre le anime» (*animas ducere et reducere solet* Petr. Sat. 140) suscitandole alla vita o alla morte; al dio compete infatti evocare le anime dal cieco mondo seminale all'esistenza consapevole (e pertanto corrisponde al *phallos* di cui è figurazione l'erma) e riportarle poi alla notte del più profondo strato cosmico, il Tartaro; e con questa funzione è il mite psicopompo, la guida delle anime, che evoca dai corpi dei defunti per condurli all'Ade con la sua verga di mago e di necromante; la verga «aurea, bella» di cui parla Omero, con la quale fa addormetare e risvegliare dal sonno della morte senza dolore (per cui Omero lo chiama *akáketa*, «colui che non fa male»).

Ma il rapporto fra la vita e la morte nell'ambigua sfera ermetica non può risolversi in un drastico *aut-aut*. Il figlio di Maia, l'unico dio di origine titanica che riesce a farsi accogliere nell'Olimpo di contrabbando, se da un lato rappresenta il destino di vita e di

morte, dall'altro segnala anche la via d'uscita da questo destino: l'immortalità.

Innanzitutto, quella che si ottiene attraverso la gloria e la fama: non a caso nel mito Hermes è protetto da Mnemosyne, la Memoria, la quale assicura dopo morte nel ricordo della posterità una sopravvivenza proporzionale alla traccia che ognuno ha saputo lasciare di sé. Immortalità del nome e del pensiero, cangiante come tutto ciò che appartiene al mondo mercuriale, eppure per molti più affidabile di qualsiasi dottrina escatologica; tale fu per il Foscolo che ad essa e alla memoria dedicò il suo carme.

Ma l'esperienza ermetica prospetta anche un'altra possibilità di sopravvivenza. Non certo quella che gli dèi olimpici concedono alla luce del giorno ad eroi come Eracle, ma quella che si consegue percorrendo vie conformi al carattere del figlio di Maia: vie ambigue, metamorfiche, segrete.

Vi allude chiaramente l'Inno Omerico quando descrive la prima operazione compiuta dal dio appena nato. Esce in fasce dalla grotta dove ha visto la luce, e si imbatte in un essere primordiale, legato al mondo dei morti già solo nel nome: la Tartaruga (in greco *Tartarouchos*, «colei che possiede il Tartaro»).

Con la spensierata e innocente ferocia che lo contraddistingue, Hermes la uccide, per trasformarne la corazza nel primo strumento musicale: la lira.

Il dio della metamorfosi sa trasformare la morte in armonia e, ancor più, sa individuare e trarre alla luce dalla materia inerte, spessa e opaca, l'essenza immortale, ritmica e musicale, che riflette l'ordinamento del mondo.

Non è senza motivo che la lira ermetica sia poi donata ad Apollo-Sole: il principio evocatore delle anime suscita dalla materia morta l'anima ritmica della vita universale e la consegna al principio primo della manifestazione.

Le parole che il dio pronuncia mentre immola la sua vittima precisano il senso dell'operazione:

«Dei sortilegi, se tu fossi viva, saresti ministra;
ma se morrai potrai dolcissimo effondere un canto».

Il vivo che ha contatto con il mondo dei morti può, al massimo, fare sortilegi; ma se vuole fissare in eterno la propria essenza



individuale, facendola entrare in risonanza con l'universo, è necessario che rinasca passando attraverso la morte.

Quale morte nel mondo di Hermes? È ancora l'Inno omerico che ci illumina. Il dio è l'«unico iniziato presso Hades» (v. 572): si tratta quindi di morte iniziatica come premessa alla rinascita.

A questa morte e a questa rinascita si riferisce la dottrina ermetico-alchemica, in cui confluiscono tutte le altre valenze di Hermes.

Le tre fasi della Grande Opera rispecchiano le tre dimensioni mercuriali: il mondo infero, quello supero e quello intermedio accessibili attraverso un viaggio iniziatico che porta dal sonno al risveglio, dall'inerte e opaca «materia prima» all'essenza aurea, regale e solare che in essa si cela, come la musica nella corazza della tartaruga.

In questa «essenza» è impressa, come una memoria cromosomica, la legge dell'universo; chi, come Hermes, ne viene a conoscenza, ne diventa signore. Signore dei due poli, essere e non-essere, vita e morte, che il linguaggio ermetico-alchemico traduce anche come le due nature, le due chiavi, le due vie.

A lui, Rebis e Androgine, spetta, non a caso, la verga; proprio la verga «aurea, bella» del dio, che sa suscitare la vita dalla morte, o, alchemicamente, l'oro dal piombo.

L'astrologia, arte dottrinale più che operativa, si limita a riconoscere in Mercurio il principio attivo, mobile, intelligente e armonico della vita, delegato precipuamente a regolare le manifestazioni dell'intelletto.

Ne esalta in particolare il carattere duale, che è all'origine di vaste catene di corrispondenze analogiche. Da un lato il dualismo si concreta nell'ambivalenza, nell'ambiguità, nella androginia; dall'altro si trasforma in una positiva azione volta a superare, a distinguere, a oggettivare grazie all'intelletto la soggettività dell'istinto per costituire su questa base i fondamenti della vita sociale e delle sue istituzioni.

Poiché presiede ai Gemelli e alla Vergine, terzo e sesto segno, i suoi numeri astrologici sono il tre e il sei.

Il tre gli viene assegnato anche nell'Inno Omerico, che attribuisce alla sua verga tre foglie, ma il numero di Hermes è preci-

puamente il quattro. Quadrata è l'herma, simbolo itifallico del dio, ed Hermaios è detto ad Argo il quarto mese dell'anno; e l'Inno Omerico narra che egli venne alla luce il quarto giorno del mese, il quale pertanto gli era consacrato.

Anche Marziano Capella accoglie questa tradizione: *numerus quadratus ipsi Cyllenio deputatur, quod quadratus solus deus habetur* (*De Nuptiis*, VII 734).

| MERCURIO-HERMES | | |
|---|---|---|
| SOSPENSIONE | MEMORIA | ERMETISMO |
| TRAMITE | IMMORTALITÀ | MAGIA |
| MEDIATORE | FAMA | ARTE REGIA |
| FURTO | ARTE | RISVEGLIO |
| TRASFORMAZIONE | POESIA | TRASMUTAZIONE |
| VIAGGIO | SAPERE | INIZIAZIONE |
| MISTAGOGO | LEGGE COSMICA | TEURGIA |
| PSICOPOMPO | INTELLIGENZA | REBIS |

## CORRISPONDENZE MERCURIALI COMUNI ALLE TRE CANTICHE

Dato il carattere squisitamente ermetico del viaggio di Dante, è proprio il caso di affermare che la sfera ispiratrice di tutto il Poema è quella di Mercurio-Hermes.

Ma più in particolare Mercurio è la stella di Dante.

E non solo perché Hermes è patrono dei poeti e degli scrittori, o perché, più specificamente, essendo psicopompo, è la guida ideale sancita dalla tradizione per chi si appresta a varcare le soglie dei morti; lo è anche in un senso personalissimo, come lo stesso poeta sottolinea a più riprese, là dove riconosce di dovere alla costellazione mercuriale dei Gemelli («o gloriose stelle, o lume pregno di gran virtù») tutto il suo ingegno (Pd. XXII, 112-115); o dove si fa profetizzare da Brunetto Latini: «Se tu segui tua stella, non puoi fallire a glorioso porto» (Inf. XV, 55-56), perché Mercurio dispensa la fama; o dove rileva con compiacimento che sotto la costellazione dei Gemelli è nato, e ai Gemelli approda (ed è quindi una seconda nascita) alla fine del suo viaggio iniziatico, mercuriale anche dal punto di vista astrologico.



E tanto gli è cara questa «stella» che attribuisce un significato simbolico anche al fatto che Mercurio è il pianeta più vicino al Sole, cosicché lo definisce come quello che «più va velato de li raggi del sole che null'altra stella» (Conv. II, XIII, 11).

Per lo stesso motivo esalta i «mercuriali» perfino nell'Inferno: li chiama «Spiriti Magni», li colloca in un «nobile castello», premette all'incontro con essi ben dieci versi in cui spiega che sono assolutamente senza peccato, tiene in conto di grandissimo onore il fatto che lo salutino e lo facciano «de la loro schiera» e non manca di rilevare, ogni volta che può, che lo stesso Virgilio, la guida designatagli da Dio, fa parte di questo sublime consesso.

Ma la «sua stella» è soprattutto il principio celeste dell'armonia e della legge universale volute da Dio: quell'armonia e quella legge che sul piano umano e sociale prendono forma nelle istituzioni civili, fra le quali l'Impero è per Dante la più perfetta perché traduce in termini di organizzazione sociale ordinata il paradigma celeste dell'ordine cosmico rendendo la collettività umana simile a Dio:

> «.........le cose tutte quante
> hanno ordine tra loro e questo è forma
> che l'universo a Dio fa simigliante».
> (Pd. I, 103-105)

Ed è il cielo di Mercurio il luminoso scenario in cui si spiega il volo dell'aquila imperiale romana, a celebrare l'idea più cara al poeta.

Non c'è quindi da meravigliarsi che i canti mercuriali si impongano come i più significativi: e infatti vi troviamo i personaggi o le idee che stanno più a cuore a Dante, come l'immortalità acquisita attraverso la «onorata nominanza» degli spiriti del Limbo, l'esaltazione dell'aquila imperiale nel Paradiso e l'immortalità iniziatica ottenuta attraverso il battesimo di fuoco nella cornice mercuriale del Purgatorio.

Data la molteplicità delle analogie e la mutevolezza intrinseca all'archetipo (rappresenta proprio la trasmutazione!) non ci dilungheremo qui alla disamina di connessioni sottili fra le tre Cantiche: comune ad esse è fondamentalmente il motivo dell'attività

intellettuale alla conquista del sapere e dell'immortalità. Tale fine, perseguito dagli Spiriti Magni del Limbo e dai paradisiaci Spiriti Attivi «perché onore e fama gli succeda», è raggiunto da Dante attraverso l'iniziazione nel fuoco del Purgatorio, oltre il quale sta Beatrice-Sapienza.

### IL CIELO DI MERCURIO NEL PARADISO

Al cielo di Mercurio sono dedicati il Canto VI, il VII e parte del V.

I versi che precedono immediatamente il passaggio a questo cielo costituiscono un adeguato preambolo all'ingresso nella sfera ermetica. L'argomento del colloquio fra Dante e Beatrice è ancora il voto, a cui mancarono gli spiriti della Luna, ma il linguaggio con cui se ne parla si discosta progressivamente dall'univocità per aprirsi a giochi di ambivalenze semantiche, allusive della sfera mercuriale: così la simbologia delle due chiavi, accolta anche nell'ermetismo a significare le due vie iniziatiche; il richiamo dei due numeri ermetici 4 e 6; l'insistenza con cui ritornano termini come «trasmutare», «permutare» e «permutanza», traducibili sia in senso proprio che in senso ermetico, come nei versi 58-60 del V Canto:

«e ogni permutanza credi stolta
se la cosa dimessa in la sorpresa
come 'l quattro nel sei non è raccolta».

All'apparenza, l'oggetto è solo la materia del voto: essa si può cambiare a patto di scegliere al suo posto una materia che contenga la prima come il sei contiene il quattro, che valga, cioè, un terzo in più.

La chiave ermetica consente però di giustapporre a questa un'altra interpretazione: «ritieni fallace ogni trasmutazione se il rapporto fra la materia depositatasi (per calcinazione o per coagulazione) e quella che avevi preso a manipolare non corrisponde al rapporto tra quattro e sei».

All'insegna della trasmutazione avviene l'impatto di Dante e Beatrice con il cielo di Mercurio: e il poeta lo sottolinea tre volte.



Dapprima «trasmuta» Beatrice («lo suo tacere e 'l trasmutar sembiante...» V, 88); subito dopo la stella stessa e Dante:

«e se la stella si cambiò e rise
qual mi fec'io che pur di mia natura
trasmutabile son per tutte guise».
(V, 97-99)

Ma non è certo solo l'allusione alla trasmutazione ermetica ciò che caratterizza il pianeta e gli spiriti che ospita.

Nel Paradiso, dove si manifestano le valenze più fulgide degli archetipi, Dante dichiara quelle che per lui sono in senso eminente le caratteristiche di Mercurio sul piano umano: la brama di immortalità acquisita attraverso la fama, e la capacità di riflettere nelle strutture civili l'ordine cosmico.

Le due virtù mercuriali sono rappresentate da Giustiniano, che definisce la condizione sua e degli spiriti di questo cielo, «attivi, perché onore e fama li succeda» (VI, 113-114), e che incarna precipuamente, nella sua qualità di legislatore, la facoltà di trasferire nelle istituzioni umane il paradigma della legge universale, codificandolo. E questa attività evidenzia nel personaggio anche un'altra virtù mercuriale, quella ermeneutica del «sermonis dator»: Giustiniano è di quelli che seppero decodificare il linguaggio della legge universale, per ricodificarlo poi nelle leggi umane.

Hermes, che seppe leggere nella spessa e amorfa materia infera della tartaruga l'armonia cosmica, e trasferirla nella musica, è certo l'ispiratore anche della trasposizione inversa, quella del modello universale sul piano umano e sociale: per questo il 6, numero ermetico, contrassegna nelle tre cantiche i canti politici; e con maggiore pregnanza in Paradiso, dove come perfetta applicazione di tale modello è additato l'Impero, equivalente, sul piano politico e collettivo, della regalità trascendente a cui sul piano individuale approda l'adepto della Alchimia o Arte Regia nell'ultima fase del Magistero, comunque la si chiami, Paradiso o Opera al Rosso[25].

È del resto comprensibile che Dante abbia collocato la lode dell'idea politica a lui più cara nel cielo a cui egli stesso sentiva di appartenere.

Ma Dante non si limita a individuare le influenze dell'arche-

tipo mercuriale sul piano umano. Lo stesso ordine celeste è nello spirito di Hermes, se è vero, come afferma Giustiniano, che l'ordinamento gerarchico con cui sono disposte le anime nei vari cieli è fonte di armonia musicale.

Anche qui l'anima dell'antica tartaruga si effonde nel canto cosmico:

«Così diversi scanni in nostra vita
rendon dolce armonia tra queste rote».
(Pd. VI, 125-126)

Oltre a queste specifiche corrispondenze c'è da notare che tutto il VI Canto è pervaso della mobilità ermetica: basti pensare all'infaticabile pellegrinaggio dell'aquila, al suo «cangiare», o al cangiare delle opinioni religiose dello stesso Giustiniano.

Anche il linguaggio e le immagini sono sempre ispirati alla sfera ermetica: si parla dell'«*ovra*» di Giustiniano, e lo stesso termine sarà poi usato per designare l'attività del pellegrino Romeo: per quest'ultimo si tratterà anzi di un'«ovra grande», che richiama da vicino la «Grande Opera» alchemica; e «ovra» è detto anche l'atto divino dell'incarnazione e della redenzione (Pd. VII, 106). Si sottolineano *dualismi* ermetici: l'anima di Giustiniano risplende di doppia luce, «sopra la qual *doppio* lume si *addùa*» (Pd. VII, 6) e si insiste ostentatamente sul fatto (che invece era dubbio, e Dante certamente non lo ignorava) che Giustiniano in un primo tempo credeva che Cristo avesse una sola natura, e poi si era convinto che le nature erano due.

Descrivendo le manifestazioni dell'archetipo ermetico nella sfera umana e in quella celeste, Dante prepara il lettore a penetrarne l'essenza; che è l'oggetto del VII Canto.

L'interpretazione letterale, allegorica e anagogica non presentano difficoltà: si parla della duplice natura di Cristo, e si instaura un preciso rapporto di corrispondenza fra le due nature del Figlio di Dio e le due vie attraverso le quali Dio ha redento l'umanità: Pietà e Giustizia.

Qualche perplessità sorge se mai per la collocazione dell'argomento: perché proprio qui, dopo l'esaltazione dell'Impero e degli spiriti bramosi di onore e di fama? La motivazione che si deduce dal contesto è poco convincente: perché Giustiniano aveva considerato un atto di giustizia sia la morte di Cristo che la vendetta di questa morte.



Ma se si interpreta il testo col codice ermetico il messaggio si precisa, e la sua collocazione appare perfettamente consequenziale.

Dietro all'immagine di Cristo ritroviamo l'archetipo Hermes, che già ci era apparso come Cristo-Rebis nel Purgatorio (cfr. pag. 69), nella duplicità della sua natura, e, ancor più, nella funzione che già Sant'Ireneo gli aveva riconosciuto e per la quale lo aveva assimilato appunto a Cristo: quella di «salvatore di anime»[26].

Al cammino di immortalità aperto a tutti gli uomini da Cristo, Dante (che ne percorre un altro), giustappone quello ermetico e addita le due vie della rettificazione: quella «umida-femminile-mistica» (corrispondente alla Pietà) e quella «secca-virile-ascetica» (corrispondente alla Giustizia).

Alla luce di questa interpretazione risulta davvero superfluo chiedersi perché tale argomento venga trattato proprio nel cielo di Mercurio: dove, altrimenti?

## IL REGNO DI MERCURIO NELL'INFERNO

### *a) Il Limbo e l'onorata nominanza*

Il passaggio dalla Luna a Mercurio corrisponde in astrologia e nell'Ermetismo allo schiudersi della cieca vita biologica alla coscienza vigile.

Nell'Inferno ai selenici Ignavi succedono gli Spiriti Magni del Limbo, che, secondo la nostra tabella, dovrebbero manifestare caratteristiche prettamente mercuriali.

Può essere un caso il fatto che il canto ad essi dedicato sia il IV, numero ermetico per eccellenza; e che quattro siano i personaggi incontrati in questa fase del cammino; ma i versi iniziali con cui si apre il canto alludono in modo inequivocabile ad una ben precisa fase della prassi ermetica, il passaggio dal sonno al risveglio, dalla morte iniziatica alla vita («Ruppemi l'alto sonno nella

testa / un greve truono, sì ch'io mi riscossi / come persona ch'è per forza desta») preludio immediato all'inizio del «viaggio»: «andiam, che la via lunga ne sospinge».

Ma soprattutto le quattro figure che accolgono Dante sono la personificazione delle valenze di Hermes: sono tutti *poeti*; loro aspirazione fu l'*immortalità*, che raggiunsero attraverso la *fama* dato che non ebbero l'*iniziazione* (il battesimo).

E sono *sospesi*: «però che gente di molto valore / conobbi che 'n quel Limbo eran sospesi» (Inf. IV, 44-45).

Un'analisi particolareggiata evidenzia corrispondenze ancora più puntuali.

I sospesi del Limbo sospirano. Sono i soli dell'Inferno che non subiscano martirio: Mercurio (Dante lo sapeva dall'Odissea) è *ἀκάκητα*, *akáketa*. E prima che Dante possa pensare a condannarli Virgilio si affretta a spiegare «ch'ei non peccaro», e che solo per mancanza di battesimo e «non per altro rio» sono costretti colà, «né tristi né lieti», sospesi tra il cielo a cui aspirano e l'Inferno che «sanza speme» li tiene prigionieri. È lo stato della sospensione mercuriale, che prende corpo nel «sospeso» Virgilio, ritenuto per di più dall'età imperiale al Medio Evo poeta-mago, poeta-veggente, iniziato (e «savio gentil che tutto seppe» lo definisce Dante), e qui, nella Commedia, più che mai psicopompo, viaggiatore, letterato e soprattutto mistagogo e iniziatore, perché è lui che propizia il passaggio di Dante dal sonno al risveglio, più precisamente a quel tipo di Risveglio che si traduce in una via d'uscita dalla morte: quello ermetico.

Con queste premesse, ancor più significativo appare il carattere dei personaggi di questo cerchio.

Ciò che li accomuna, e che contemporaneamente li mette in stretta relazione con i beati del Cielo di Mercurio nel Paradiso, è un'istanza prettamente ermetica: l'immortalità. Alla brama di «onorata nominanza» a cui gli Spiriti Magni del Limbo affidarono la loro sopravvivenza nella memoria degli uomini corrisponde l'esigenza di onore e di fama che determinò le azioni degli Spiriti Eletti, «che sono stati attivi / perché onore e fama li succeda» (Pd. VI, 113-114).

Qui come là l'immortalità affidata alla Memoria è frutto della «onorata nominanza»: qui, in particolare, ad una nominanza squisitamente mercuriale, quella che si ottiene con la poesia.



Quattro sono i poeti, Omero, Orazio, Ovidio e Lucano; «de la loro schiera» fa parte Virgilio, e alla fine anche Dante, che, precisa, fu «sesto tra cotanto senno» (IV, 101) e vi rimane finché «la sesta compagnia in due si scema» (148); il sei e il tre, lo si ripete, sono numeri mercuriali.

Si è già accennato all'alta considerazione in cui Dante tiene i beniamini della sua stella. Qui, costretto in omaggio alla fede cristiana a metterli nell'Inferno, non si accontenta di collocarli in un cerchio «sanza martiri», ma crea apposta per loro una copia dei Campi Elisi.

Gli Spiriti Magni si trovano nel Nobile Castello cinto da sette mura, da sette porte e da un fiumicello (che i poeti passano «come terra dura»: il ricordo dei «salvati dalle acque» non è forse casuale); e sul simbolismo del sette nella prassi ermetico-alchemica non è neppure più il caso di fermarsi. Più meritevole di considerazione è invece la somiglianza tra la struttura del Castello e quella del Purgatorio, già rilevata da altri: «Lì un Oceano immenso, invalicabile, qui un bel fiumicello valicabile solo a pochi; lì sette cornici, l'una sopra l'altra, qui sette ordini ascendenti di mura; lì una divina foresta *al sommo smalto*, qui, nel punto più elevato, un prato di *verde smalto*. Per qual motivo Dio avrebbe costruito due mondi sopra lo stesso disegno, se non per avvicinarli?»[27].

Tali analogie inducono il Pietrobono ad azzardare un'ipotesi interpretativa che in verità sembra non convinca del tutto nemmeno lui, a giudicare dal tono dubitativo con cui la propone: le corrispondenze fra i due mondi potrebbero «far intendere che anche il Limbo, è, o almeno può essere, a certe condizioni, un luogo di purgazione». Ma le condizioni che consentirebbero di attribuire al Limbo una simile funzione non vengono neppure ventilate, e l'interpretazione rimane congetturale.

Se però al Purgatorio si attribuisce un senso che trascenda quello tautologico di «luogo della purgazione», l'accostamento individuato dal Pietrobono assume ben altro rilievo.

Sia che si riporti l'articolazione della Commedia alle tre fasi

del Magisterio Ermetico-alchemico, sia che si circoscriva l'analisi esclusivamente all'ambito del Poema, il Purgatorio rappresenta il «mondo intermedio» (tra l'Inferno e il Paradiso, o, in quanto corrispondente all'Opera al Bianco, tra l'Opera al Nero e l'Opera al Rosso) e la sospensione (tra castigo e premio, tra corporeità e spiritualità, tra scienza e sapienza, tra ragione e fede). Basta già solo questo a giustificare la simmetria strutturale tra il castello dei sospesi e la montagna del Purgatorio: entrambi riproducono la stessa situazione (sospensione, mediazione) che fa capo a Mercurio-Hermes.

### *b) Il viaggio verso l'eterno*

Ma la presenza ermetica nell'Inferno non si limita alla sfera designata a Mercurio dalla tassonomia della successione planetaria. Diversamente da quanto si verifica nel Purgatorio e nel Paradiso, qui la scansione settenaria non è ben definita. L'Inferno è come la corazza della tartaruga infera prima che il dio vi abbia distinto i ritmi della musica cosmica: materia e quantità, scandita da numeri. Se ci atteniamo a un criterio numerologico, ricordando che i numeri di Hermes sono il quattro, il sei e il tre, o, meglio, la sua potenza: il nove, possiamo ipotizzare che, oltre al quarto, anche il sesto e il nono canto dovrebbero contenere elementi mercuriali.

E il sesto infatti si apre con il risveglio da una terza morte iniziatica («io venni men così com'io morisse; / e caddi come corpo morto cade») e si chiude con la visione del ritorno delle anime nei corpi dopo il giudizio universale; il suono della «angelica tromba» che li desta per riportarli su fa qui inequivocabilmente le veci della verga di Hermes, psicopompo *qui animas ducere et reducere solet*.

Il senso di quel *reducere* si risolve qui in due possibilità antitetiche, corrispondenti all'ambivalenza dell'archetipo: resuscitare dalla morte alla vita, nel caso di chi, come l'eletto Dante, intraprende l'«altro viaggio», quello iniziatico che porta al Risveglio; resuscitare alla morte per condurre alla morte definitiva nel caso di chi a quel viaggio non fu eletto.



### *c) Il Messo, la verga, l'iniziazione*

Se il IV e il VI Canto evidenziavano alcune delle valenze archetipiche di Mercurio, il IX (corrispondente al numero sapienziale dell'Ermetismo) è lo scenario della sua teofania, impersonata dal Messo celeste che farà aprire le porte di Dite.

Il Messo, è vero, è figura polivalente: la missione celeste di cui è investito può indurre ad identificarlo sbrigativamente con un angelo, mentre la sua regalità suggerisce ad alcuni di ravvisarvi il Veltro (la cui enigmaticità aprirebbe però a un nuovo ordine di polivalenze...) o anche Enea, come fa il Caetani e soprattutto il Pascoli, che sostiene la sua ipotesi segnalando la somiglianza di modalità fra la discesa agli Inferi di Enea a quella di Dante, e, ancor più, ribadendo l'importanza che ebbe per Dante l'ideale imperiale di cui Enea è simbolo. Del che si è già parlato (cfr. pag. 58 e 89 n. 17).

E infatti è vero che l'atto di aprir la porta «con una verghetta» può ricordare vagamente il rito di Enea che devotamente vi appende il ramo d'oro come dono votivo; ma altro è propiziarsi gli dèi inferi con l'offerta del ramo, altro è disperderli al solo apparire spalancando d'autorità le loro porte al semplice tocco della verga. Magica?[28].

Ed è vero che il Messo profferisce parole che ricordano quelle pronunciate dalla Sibilla dell'Eneide; ma intanto è la Sibilla a parlare, e non Enea, e in più bisogna ammettere che nella formulazione del Messo assumono un tono che in bocca al pio Enea risulterebbe sconcertante. Il solenne «*Desine fata deum flecti sperare precando*» («Non sperare che i fati degli dèi si possano piegare con le preghiere») si trasforma nella gaia e brutale immediatezza dello spigliato «Che giova ne le fata dar di cozzo?» (Inf. IX, 97) assai più congeniale allo spregiudicato figlio di Maia.

Quando poi le situazioni coincidono, tanto più l'identificazione di Enea con il Messo appare problematica. Che accade quando l'eroe virgiliano si accinge a varcare lo Stige?

Ci vogliono circa trenta versi di contrattazioni tra la Sibilla e Caronte prima che gli venga concesso il passaggio. Infine il nocchiero svuota la tolda delle altre anime per far posto al pesante Enea (*ingentem Aenean*) ed ecco che «cigolò sotto il peso la barca

tessuta di giunchi; molt'acqua entrò dalle falle» (*gemuit sub pondere cumba sutilis et multam accepit rimosa paludem*, (Trad. R. Calzecchi Onesti).

Invece il Messo, veloce e leggero come il vento, «passava Stige con le piante asciutte», (IX, 81) come solo può farlo il dio dai piedi alati.

Anche davanti a Cerbero le reazioni sono dissimili. Enea ne coglie l'aspetto terrificante, a cui Virgilio dedica una decina di versi. Il Messo lo liquida in due versi: «Cerbero vostro, se ben mi ricorda, ne porta ancor pelato il mento e il gozzo» (98-99) dove si può leggere irriverenza, scherno, provocazione: non certo timore.

Solo per non indulgere, rimando altri parallelismi.

Resta il fatto che un messaggero del cielo, che impugna la verga, che viene assimilato al serpente (v. 77), che cammina sulle acque, che mette in fuga le anime al solo apparire, che si compiace di motti crudamente arguti, e soprattutto che propizia l'iniziazione aprendo le porte degli Inferi (conformemente al motto Visita Interiora Terrae Rectificando Invenies Occultum Lapidem), che si muove con onnipotenza divina e regale, se da un lato si può in parte accostare ad Enea e al Veltro, che in effetti ne inseguono qualche tratto, dall'altro richiama inevitabilmente colui che li riassume tutti: Hermes, messaggero degli dèi, portatore di verga miracolosa, psicopompo, iniziatore, e, nel protocollo alchemico, fondatore dell'Arte Regale e teurgica.

Si può quindi concludere che nei canti IV, VI e IX Dante precisa i termini dell'immortalità ermetica, acquisibile o attraverso l'«onorata nominanza», la fama come conquista dell'intelletto (Spiriti del Limbo) oppure attraverso il viaggio iniziatico riservato agli eletti, che consente all'uomo di «aprire la porta degli Inferi» per trascendere lo stato umano[29].

### *d) Specchi Ermetici*

Se, come si è visto, i numeri ermetici 4, 6, 9 contrassegnano i canti in cui precipuamente si manifestano le caratteristiche dell'archetipo Hermes-Mercurio, la legge della simmetria induce a ipotizzare che lo stesso criterio valga per i canti 14, 16, 19, per i canti 24, 26, 29 e per il canto 34. Si costituirebbero così tre triadi coronate da una sintesi nel canto conclusivo: un'impostazione assai congeniale ai moduli e alle ritmiche della Commedia.



Raffrontando i Canti in questione appare subito evidente un nesso tra la sfera ermetica e i motivi trattati in ognuno di essi.

Per la triade del 4:

*Canto IV*: Limbo (sospensione; mancata iniziazione); Spiriti Magni (onorata nominanza); Nobile Castello (prefigurazione della Montagna del Purgatorio, rappresentativa della sede edenica).

*Canto XIV*: Il Veglio di Creta (emblema delle quattro età della umanità raffigurate dai metalli alchemici). È chiuso nel monte Ida, prefigurazione anch'esso del monte edenico.

*Canto XXIV*: I Ladri; trasmutazione di ladri e serpenti.

Per la triade del 6:

*Canto VI*: La morte iniziatica e il risveglio.

*Canto XVI*: La corda che, gettata a Gerione, assicura la possibilità del volo (sul simbolismo della corda e del volo si è già detto, cfr. pag. 26; pag. 38 n. 10 e n. 11; pag. 50).

*Canto XXVI*: Il «folle volo»: il viaggio di Ulisse.

Per la triade del 9:

*Canto IX*: Il Messo e la verga magica.

*Canto XIX*: Simon Mago e i simoniaci.

*Canto XXIX*: Gli Alchimisti.

Ad un esame più attento i rapporti di contiguità o di specularità tra i canti della stessa triade si precisano in modo significativo, fino a consentire di attribuire ad ogni numero una ben definita corrispondenza concettuale.

#### *Il quattro: l'immortalità*

Il monte in cui è racchiuso il Veglio di Creta, come il Nobile Castello in cui risiedono gli Spiriti Magni del Limbo, è prefigurazione della montagna del Purgatorio, l'una e gli altri luoghi emblematici del monte edenico primordiale, quello in cui il primo uomo con un furto sacrilego cercò invano di attingere ai pomi della divinizzazione, e perse l'immortalità.

L'immortalità appare quindi come il più probabile tema conduttore che collega i tre canti, cosa che del resto si può facilmente verificare.

Gli Spiriti Magni, privi di iniziazione, l'affidano alla fama; ed è un'«immortalità» terrena, legata al tempo e allo spazio.

Il Veglio di Creta descrive simbolicamente la potenzialità, innata nello stato umano, di risalire dalla materia corrotta (il piede di terracotta) all'oro incorruttibile (la testa): il messaggio, formulato da Dante in codice alchemico come passaggio della «materia prima» alla «forma dell'Oro», si decodifica facilmente. È un'esplicita allusione all'«altro viaggio», inteso come palingenesi ermetica.

I ladri, con la loro perenne trasmutazione serpentina, riassumono e sviluppano drammaticamente lo stesso motivo.

Il serpente è notoriamente lo specifico simbolo ermetico dell'immortalità: serpentino è il caduceo ermetico, serpentino il geroglifico dell'Ouroboros; il serpente che muta pelle e quindi «rinasce» a ogni stagione (simbolo di rigenerazione eterna e di immortalità presso molte culture) assume poi nell'Alchimia un senso affine a quello della Fenice che risorge dalle proprie ceneri: significa cioè la possibilità, concessa a pochi eletti, di rinascere dalle proprie spoglie. Con significato analogo lo troviamo in molte tradizioni come custode degli «alberi della Scienza e dell'Immortalità», dei cui frutti potrà godere solo un eroe a ciò chiamato che riesca a dominarlo.

Ora, perché al furto è qui associato il sacrilegio («le mani alzò con amendue le fiche, / gridando "Togli, Dio, ch'a te le squadro"» Inf. XXV, 2-3) e perché fra tanti ladri che popolano la bolgia Dante individua solo il reato di Vanni Fucci, autore del furto sacrilego? Furto, per di più, perpetrato ai danni della sagrestia di San Jacopo, che richiama immediatamente San Jacopo di Compostella e il pellegrinaggio esoterico...

Il furto sacrilego legato al serpente è quello di Adamo, quell'Adamo che invece di assoggettare il serpente ne è succube, e invece di conquistare eroicamente il pomo fatale lo ruba.

Nei confronti dell'immortalità, il ladro rappresenta il tentativo di usurpazione, laddove l'Ermetismo insegna la via ieratica della conquista eroica.



Il dualismo mercuriale, in cui sono compresenti l'usurpazione bestiale e la divinizzazione, è evidente qui come nell'Inno Omerico dove l'arte di Hermes portava al furto delle mandrie di Apollo e alla conseguente condanna, ma anche alla conoscenza della legge universale tradotta nello spirito della musica, e alla conseguente assunzione all'Olimpo.

Ma nella Commedia il messaggio ermetico codificato nelle metamorfosi della settima bolgia si rivela assai più poliedrico e complesso.

Tre sono le trasmutazioni, e corrispondono esattamente alle trasmutazioni alchemiche: ma gli effetti, come è naturale nel regno infero della materialità, sono antitetici.

La prima corrisponde all'incenerimento di Vanni Fucci trafitto dal serpente e alla sua immediata rinascita dalle ceneri; il processo è assimilato da Dante, certo non a caso, alla palingenesi alchemica della Fenice:

> «Così per li gran savi si confessa
> che la fenice more e poi rinasce...».
> (Inf. XXIV, 106 segg.)

di cui già Ovidio aveva fatto menzione.

La trasmutazione alchemica si verifica anche nel mondo dell'usurpazione e del sacrilegio, ma il suo effetto è una rinascita per la morte eterna, mentre nella via ermetica assicura la rinascita per la vita eterna.

La seconda e la terza trasmutazione hanno come comune riferimento il Rebis Ermetico, fase culminante dell'Opera, rappresentato in alchimia dal geroglifico di una figura a due teste che permangono distinte nell'unità.

Qui si assiste alla trasmutazione diabolica in due Rebis pervertiti (lo stesso Dante parla di «imagine perversa»): il primo, invece di distinguerle, fonde le due nature in un mostruoso indifferenziato che le annulla entrambe; il secondo, invece di unificarle, le scinde trasferendo nell'una la natura dell'altra in una intercambiabilità senza soluzione.

Il primo «Rebis ribaltato» è il prodotto della fusione di Agnello dei Brunelleschi con un serpente a sei piedi, che gli si avventa contro

iniziando la trasmutazione. Il dannato e il serpente si confondono in un unico essere teratomorfo: uomo e bestia regrediscono all'indifferenziato fino a raggiungere il totale e caotico rimpasto di due nature in una «imagine perversa».

Ed è proprio solo il regresso all'indifferenziato ciò che il poeta mette in primo piano nell'orrenda metamorfosi: «Ohmé, Agnel, come ti muti! Vedi che già non sei né due né uno» (Inf. XXV, 68-69) e ancora: «Già eran li due capi un divenuti, quando n'apparver due figure miste in una faccia ov'eran due perduti» (*ibid.*, 70-73); e infine: «Ogni primaio aspetto ivi era casso: due e nessun l'imagine perversa parea» (*ibid.*, 76-78).

La figura che non è più «né due né uno», che è «due e nessuno», che fonde «due figure in una faccia» è l'esatta antitesi del Rebis Ermetico, che è due in uno. Nel Rebis si rettificano le due nature in una unità, nel mostro serpentino si disintegrano: sono «due perduti».

Il ribaltamento era stato del resto già preannunciato dai colori scelti da Dante a significare la mutazione: i colori dell'uomo e del serpente si mischiano come avviene nella carta che bruciando passa dal bianco al nero («che non è nero ancora e il bianco more» (*ibid.*, v. 66): l'inverso, cioè, del percorso alchemico, che va dal nero al bianco[30].

La terza mutazione, attuata dal fulmineo serpentello nero, provoca sonno e fumo. I due dannati si guardano fissamente negli occhi, come se si comunicassero scambievolmente la loro natura attraverso lo sguardo[31], empio veicolo della singolare fascinazione; i fumi uscenti dalla bocca della serpe e dalla piaga del ladro seguendo la direzione degli sguardi si scontrano e si fondono.

Ne consegue una reciproca metamorfosi, del serpente in uomo e dell'uomo in serpente, in una ulteriore «imagine perversa» del Rebis Ermetico: le due nature che con la prima trasmutazione si erano mostruosamente fuse, qui altrettanto mostruosamente si scindono.

Davanti a questa, che senso hanno le metamorfosi descritte da Lucano e da Ovidio? Poco davvero secondo Dante, che, pur considerandoli «altissimi poeti» li invita perentoriamente al silenzio. Essi «convertono poetando», nulla più; Dante *trasmuta*.



«Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio;
chè se quello in serpente e quella in fonte
converte poetando, io non lo 'nvidio:
chè *due nature mai a fronte a fronte*
*non trasmutò*, sì ch'amendue le forme
a cambiar lor matera fosser pronte»
(Inf. XXV, 97-102)

*Il sei: il viaggio e il volo*

Nel sesto Canto il motivo del viaggio iniziatico compare all'inizio e alla fine a far da cornice al motivo politico, al quale, anche nel Purgatorio e nel Paradiso, è assegnato l'ermetico 6 perché si ricollega al più vasto piano dell'ordinamento cosmico.

Il canto XVI si articola in tre motivi.

Il primo è la presentazione di Guido Guerra, Tegghiaio Aldobrandeschi e Jacopo Rusticucci. Il rispetto di cui Dante li fa segno ricorda la deferenza con cui vengono descritti gli spiriti del Limbo: all'«onorata nominanza» di questi corrispondono gli «onorati nomi» (Inf. XVI, 59) di quelli; e anche per loro Virgilio esige riverenza:

«....................Aspetta:
a costor si vuol essere cortese.
E se non fosse il foco che saetta
la natura del loco, i' dicerei
che meglio stesse a te che a lor la fretta».
(Inf. XVI, 14-18)

E giova ricordare che di Tegghiaio e Jacopo Dante si era informato, e certo non a caso, proprio nel VI canto, insieme a «li altri che a ben far puoser li 'ngegni» (VI, 79-81).

Ma nonostante le benemerenze di cui si resero degni, il loro viaggio fu contro natura: lo dice anche solo la positura in cui Dante li ritrae:

«.........ciascuno il visaggio
drizzava a me, sì che 'n contrario il collo
faceva ai piè continuo viaggio».

Il secondo motivo è quello politico, che fa eco al dialogo con Ciacco: nel Canto VI «superbia, invidia e avarizia» erano additate come le cause morali della rovina di Firenze, e nel XVI si precisa che «orgoglio e dismisura» sono stati generati da «la gente nova e i subiti guadagni».

Fino a questo punto si può semplicemente segnalare una ripresa puntuale e uno sviluppo dei temi trattati nei canti IV e VI: la fama legata all'onorata nominanza da un lato, e, dall'altro, il viaggio e il motivo politico.

Ma l'ultima immagine che chiude il canto introduce un elemento assolutamente nuovo.

Si tratta della simbolica corda, strumento inequivocabilmente teurgico, visto che costringe il demone Gerione a mettersi al servizio dell'iniziato trasportandolo in volo sulla sua groppa.

Sul significato iniziatico della corda e del volo abbiamo già avuto occasione di soffermarci[32]; possiamo quindi esaminare più da vicino le modalità del rito.

Dante dunque aveva una corda «intorno cinta», con la quale aveva pensato un tempo di prendere la lonza.

Ora se la scioglie e, annodata e ravvolta, la porge a Virgilio che la lancia nel burrone. E la corda, che non servì un tempo a prendere la lonza, serve ora come «cenno», segno cifrato che equivale a un imperativo inderogabile per il mostro Gerione.

È la corda che *ligat*, tiene legati, al sapere terreno (equivalente, come si è detto sopra, della lonza, pag. 52) e che, abbandonata, consente il volo verso la Sapienza santa. E in tal senso corrisponde al rito del «vomito dei libri» da parte di Philologia: sciogliersi dalla corda significa rinunciare all'umano per volgersi verso la trascendenza[33].

Ma nella Commedia la simbologia della corda e la sua stretta relazione con il volo è assai più insistita. il XVI canto termina con la comparsa immediata del demone suscitato dal potere della corda; il XVII, occupato dalla descrizione di Gerione e del volo, termina con questo verso: «(Gerione) si dileguò come da corda cocca», come la freccia dalla corda dell'arco. Il che conferma il carattere necessitante e teurgico della corda, e la sua precisa funzione: far «scattare» il volo.



Il tema ermetico del viaggio e del volo (questa volta un *folle volo*) diventa il centro del Canto XXVI, quello di Ulisse.

Il «viaggio» dell'eroe greco è assai simile a quello di Dante: anche Ulisse deve superare le soglie dell'umano per accedere all'«altro polo», forzando i confini imposti dalla legge divina, là «dov'Ercule segnò li suoi riguardi / acciò che l'uom più oltre non si metta».

Ma Dante, l'Eletto, sa sbarazzarsi al momento opportuno di quella «corda» che rappresenta il legame con il piano umano, mentre Ulisse, l'Odiato (perché questo è in greco il significato di *Odysseus*) non potrà o non vorrà liberarsene; non sarà in grado cioè di sciogliersi dalla terrestrità prima di affrontare il volo verso la trascendenza.

Infatti davanti alla «foce stretta» (grembo della seconda nascita, matrice della vita iniziatica) che, come la «natural burella» separa il polo della Terra da quello delle Acque e dalla Montagna Sacra, Ulisse proclama il suo sacrilegio:

> «Considerate la vostra semenza:
> fatti non foste a viver come bruti,
> ma per seguir virtute e conoscenza».

Non in nome di un crisma superiore, ma in nome della «semenza» umana, e quindi di una brama terrena e profana di conoscenza, avente come unica alternativa lo stato bruto perché ignara dello stato sovrumano; non per un trascendimento dei sensi, ma per appagare i sensi Ulisse si accinge a violare la soglia vietata:

> «a questa tanto picciola vigilia
> de' vostri sensi, ch'è del rimanente,
> non vogliate negar l'esperienza...»

L'istanza al volo è solamente umana; la materia pretende di assoggettare lo spirito e di usurpare le sue proprietà con un atto di stolta e titanica prevaricazione. Per questo quello di Ulisse è un «folle volo», che fatalmente si conclude col naufragio[34].

### *Il nove: l'uso del potere*

Si è già osservato che il Messo del IX Canto incarna la funzione ermetica dell'iniziazione (già attribuitagli dall'Inno Omeri-

co) finalizzata all'acquisizione di un potere magico-teurgico, culminante nella vittoria sulla morte.

Ritualizzato nel solco di una religione rivelata o celato nei misteri di una dottrina iniziatica, tale potere costituisce il primo *sacrum* dell'umanità: e chi vi accede indegnamente lo profana.

Ora, il XIX e XXIX Canto rappresentano con rigorosa puntualità due modalità di sacrilegio.

La prima è quella perpetrata da Simon Mago e dai suoi «miseri seguaci» che di tale potere fece mercato; l'altra è ravvisata nella prassi degli Alchimisti che assunsero l'Ermetismo come mezzo profano per arricchirsi.

I simoniaci e gli alchimisti sono dunque l'espressione precisa della degenerazione del potere ermetico: ed è oltre tutto questa interpretazione la chiave che consente di decodificare la legge del contrappasso ad essi applicata.

È infatti necessario rifarsi ad un parametro ben diverso da quello della normativa escatologica cristiana o anche solo dalla corrispondenza logica tra delitto e castigo per riuscire a collegare i simoniaci alla pena dei piedi imprigionati e arsi e gli alchimisti alla lebbra.

Il riferimento alla dottrina ermetica permette di evidenziare invece una precisa connessione.

I simoniaci sono sottoposti a due pene. Una allude genericamente a un capovolgimento di valori e di orientamenti in nome della ricchezza terrena: i dannati sono insaccati a testa in giù nelle buche della roccia perché usarono a fini materiali invece che a fini spirituali un potere conferito dalla divinità. E poiché l'unico a parlare è un papa, si deduce impropriamente che il potere in questione sia quello sacerdotale cattolico.

Ma una riflessione più attenta porta a una diversa conclusione.

Intanto, Dante si rivolge a *tutti* i seguaci di Simon Mago (Inf. XIX, 1-4), quindi in generale a tutti coloro che fanno commercio di cose sacre quale che sia la loro fede religiosa.

Una semplice osservazione lo conferma: le coste del monte e il fondo della valle sono piene di buche da cui sporgono i piedi dei peccatori: ora, per quanto numerosi fossero stati i simoniaci nella storia della Chiesa fino a Dante è impossibile che riempissero un monte e una valle. E del resto ogni dubbio è dissipato dalle parole dello stesso Niccolò III:

> «Di sotto al capo mio son gli altri tratti
> che precedetter me simoneggiando»



segno che quella, e nessun'altra buca, era il luogo di supplizio designato per i papi cattolici. Altrimenti perché con tanta sicurezza Niccolò avrebbe gridato «Se' tu già costì ritto Bonifazio»? Lo aspettava lì, perché era impossibile che andasse altrove.

Ne consegue che le altre buche sono abitate da simoniaci di diversa fede, o di differente potere, profanatori di altre sacralità. Dante evidentemente non costringe il *sacrum* entro i limiti di un solo dogma: quale che sia il rituale religioso con cui tale *sacrum* è stato trasmesso, simoniaci per lui sono tutti coloro che ne hanno fatto commercio.

Ora, poiché la prima pena, il capovolgimento, indica soltanto che ne hanno ribaltato la finalità, è il caso di esaminare la seconda pena, l'arsura dei piedi, per avere più significativi ragguagli sul carattere del sacrilegio.

Colpisce l'insistenza con cui Dante richiama l'attenzione su questo castigo. I piedi sono l'unica cosa visibile del simoniaco insaccato; e Dante indulge sul loro inane guizzare (XIX, 26; 32), sull'inesorabile persistere della fiamma dai calcagni alle punte (28-30) sullo storcersi (64) il cuocersi (79) l'arrossarsi (81) lo scalciare (120), tutto invano.

Non balza subito alla mente, per contrasto, il «piè fermo» di Dante all'inizio del cammino, e, ancor più, l'alata potenza dei piedi di Hermes, in virtù della quale «passava Stige con le piante asciutte»? La stessa potenza, si arguisce, che aveva consentito ai poeti nel Limbo di camminare sulle acque del fiumicello senza bagnarsi: «questo passammo come terra dura» (IV, 109).

I piedi sono lo strumento emblematico di ogni «altro viaggio», di ogni volo, di ogni «fatale andare» che porti all'«altro polo»: infermo è quindi il piede del Veglio di Creta, simbolo di una umanità che ha imboccato la via della caduta; deformi quelli di Edipo (il Piede-Gonfio che già nel nome portava la sua condanna) e quindi destinati a muoversi solo su cammini nefandi: e il suo primo viag-

gio si conclude col parricidio, il secondo con l'incesto, il terzo con la morte; San Francesco li scalzò per correre più agilmente nei regni di Madonna Povertà; e gli iniziati di Eleusi si bendavano con fasce di aureo croco il sinistro, a significare che erano sul cammino della dea.

Più esplicitamente, in Alchimia la figura geroglifica di Saturno che cerca di recidere i piedi alati di Mercurio significa che la materia plumbea toglie allo spirito la volatilità.

I piedi straziati dei simoniaci, il loro correre a vuoto, i passi che son guizzi, calci, contorsioni convulse e impotenti indicano una sola cosa: che il loro cammino iniziatico (perché di iniziati si tratta, quale che fosse il loro credo: lo stesso Simon Mago si era fatto battezzare) è stato vano, distorto, insensato.

Anche la pena degli Alchimisti diventa comprensibile solo se la si valuta alla luce dell'Ermetismo.

Essi pretesero di trasformare il piombo in oro: e la legge divina li costringe alla putrefazione, mentre i loro corpi lebbrosi si sfaldano in scaglie.

Che rapporto c'è tra la colpa e la pena? All'apparenza, nessuno. Eppure Dante prima di presentare questi dannati avverte che proprio qui si vede l'infallibile giustizia dell'alto Sire:

> «Giù ver lo fondo, là 've la ministra
> de l'alto Sire infallibil giustizia
> punisce i falsador che qui registra».
> (Inf. XIX, 55-57)

L'enigma si risolve facilmente: poiché si tratta di Alchimisti che profanarono l'arte, Dante ha voluto ritorcere contro di loro le metafore del linguaggio ermetico: «lebbrosi» sono detti i metalli impuri, non ancora rettificati dall'opera alchemica; il corpo umano stesso è detto «lebbra dello zolfo», in quanto non ancora purificato[35]. La colpa degli alchimisti è evidente: hanno applicato l'arte ai metalli vili, invece di dedicarsi a liberare l'Io (cioè lo «zolfo») dal «tenebrosissimo carcere» (come Sendivogio definisce il corpo), cioè dall'identificazione con il corpo. Il contrappasso è ancora più puntuale. Nella prassi alchemica l'Io individuale o «Oro impuro» va «sgozzato», «triturato» e «fatto in lamine», come prescrive S. Alberto Magno nel *Compositum de Compositis*: qui, al posto delle «lamine» ci sono le *scaglie* della lebbra.



Quanto al puzzo della putrefazione che emana dai dannati è appena il caso di ricordare che corrisponde alla fase fondamentale dell'Opera al Nero, dalla quale gli alchimisti non sono riusciti ad uscire.

Come Dante aveva annunciato, la giustizia dell'alto Sire si rivela qui più puntuale che mai.

Immortalità Ermetica, Viaggio Ermetico, Potere Ermetico.

I tre fili conduttori delle triadi ora individuate dovrebbero confluire, stando alla logica dei numeri, nel canto XXXIV, sintesi delle tre decadi e inizio di un nuovo ciclo.

Qui regna Dite, regalità irrigidita, congelata, pietrificata; egli è la «pietra nascosta» all'interno della terra, il cui ritrovamento costituisce il fine dell'Opera al Nero: *Visita Interiora Terrae Rectificando Invenies Occultum Lapidem Veram Medicinam.*

E che si tratti proprio di quella pietra lo conferma anche il simbolismo cromatico: le tre facce del re degli Inferi sono rispettivamente, rossa, bianca e nera, come i colori del Magistero ermetico[36].

Solo passando attraverso la regalità pietrificata si può proseguire il cammino verso la regalità trascendente: è questo il senso della scalata per il corpo di Dite, unico mezzo per poter «uscire a riveder le stelle».

### IL REGNO DI MERCURIO NEL PURGATORIO

Il Purgatorio è della stessa natura di Hermes. Sospeso tra cielo ed Inferi, tramite tra il regno della materia e quello dello spirito, e partecipe sia dell'una che dell'altro, è l'espressione più compiuta dall'ambivalenza del figlio di Maia.

Ed è ancora il Purgatorio il luogo in cui il pellegrino dell'«altro viaggio» verso l'immortalità approda, conformemente al carattere dell'archetipo, all'iniziazione.

Ermetico è dunque il Purgatorio nel senso archetipico del termine; ma è ermetico anche nella sua accezione dottrinale.

Infatti, quanto al modello del cammino, visualizzato da Dante come ascesa attraverso sette cornici, ne avevamo già ravvisato l'origine remota nella tradizione misterica mitraica e neoplatonica, per accostarlo poi più specificamente al paradigma della dottrina ermetico-alchemica (cfr. Cap. II); e già si era osservato che tale prospettiva, pur comprendendo anche la catarsi in senso morale e cristiano, non si esauriva in essa (Cap. III, pag. 51) non essendo necessarie virtù morali per arrivare alla vetta, ma, come precisa Virgilio, «ingegno e arte», virtù ermetiche, e soprattutto essendo il fine del cammino non la santità ma l'accesso alla Sapienza-Beatrice.

Il cammino del Purgatorio è precipuamente sapienziale: non a caso la sua struttura è prefigurata proprio nel Nobile Castello del Limbo, roccaforte non certo della morale, ma del sapere umano, del quale il Purgatorio è la proiezione nel mondo trascendente: ciò che differenzia il Limbo dal Purgatorio non è una diversa qualità morale, ma il carisma dell'iniziazione.

Un'iniziazione che puntualmente ha luogo nella settima cornice, quella che la tassonomia planetaria assegna a Mercurio.

Dante vi arriva al morir del giorno, e precisa l'ora con una maestosa descrizione astronomica per segnalare che il momento è solenne. E puntualizza, certo non a caso, che quel tramonto corrisponde all'alba a Gerusalemme (cuore della terra e luogo della redenzione) e perciò annuncia una morte, che è nel contempo una rinascita. Così il viaggio catartico iniziato con il battesimo della rugiada è concluso; ma il successivo battesimo di fuoco inaugurerà una nuova vita.

L'ambivalenza della settima cornice (tramonto-alba, fine-inizio, morte-rinascita) è nello spirito di Hermes; e, a ben vedere, ermetica anche in senso dottrinale è la liturgia dell'iniziazione.

Ne ricordiamo le sequenze fondamentali: Dante deve innanzitutto superare la *barriera di fuoco*. Dapprima rifiuta, ma, appena Virgilio gli ricorda che oltre le fiamme c'è la sua *Donna*, vince il timore e si addentra nell'«incendio sanza metro», mentre il mistagogo continua a parlargli di lei.

Superato il fuoco, il neofita deve salire una *scala*; e poiché nel frattempo è scesa la notte si corica su uno dei gradini e si addormenta. Sogna due *donne*, Rachele e Lia; al risveglio percorre tutta la scala e, giunto al sommo, viene incoronato.



Il Fuoco, la Scala, il Sonno e il Sogno, le due entità allegoriche, l'Incoronazione, presi singolarmente, sono presenze topiche di varie liturgie misteriche[37]; ma le connotazioni che assumono qui e la successione delle sequenze riportano con puntualità al modello alchemico.

Innanzitutto si tratta di un Fuoco-che-non-consuma, come Virgilio non si stanca mai di ripetere:

> Credi per certo che se dentro a l'alvo
> di questa fiamma stessi ben mille anni
> non ti potrebbe far d'un capel calvo.
> E se tu forse credi ch'io ti inganni,
> fatti ver lei, e fatti far credenza
> con le tue mani al lembo de' tuoi panni.
> (Purg. XXVII, 25-30)

e questa è la prerogativa precipua del Fuoco alchemico, definito come il «fuoco che non brucia le mani»[38].

Ma soprattutto al di là di questo fuoco sta la scala che porta non alla santità, ma all'incoronazione regale.

Non basta. Al superamento del muro igneo è collegata la presenza della Donna: è solo l'amore per Beatrice che scioglie la dura e ferma opposizione di Dante: prima «pur fermo e contr'a coscienza», «pur fermo e duro», al nome di lei, come Piramo al nome di Tisbe, si rianima e finalmente, «la durezza fatta solla», entra nelle fiamme. Vuol dire che Dante per amor di Beatrice si butta letteralmente nel fuoco? Forse anche, ma solo... letteralmente.

Il messaggio riposto in questa sequenza risulta assai più significativo se si tien conto del senso dei Fuochi Ermetici, l'uno «naturale», l'altro «contro natura»; il primo è assimilabile all'energia vitale e amorosa: «il fuoco corrisponde alla forza erotica che viene attizzata e domata perché favorisca la concentrazione interiore»[39]; il secondo, «contro natura» perché è prodotto dall'arte, deve suscitare l'altro, o, come dicono i Filosofi Ermetici, «deve rianimare il fuoco nascosto liberandolo dalla prigione in cui era richiuso»[40].

Il fine di questa operazione è di risvegliare lo spirito chiuso

nella «pietra», sciogliendone la durezza e la staticità, per preparare alla rivelazione della Luce[41]; quella che appunto attende Dante all'uscita dalle fiamme:

> '*Venite, benedicti Patris mei*'
> sonò dentro a uno lume che lì era
> (Pg. XXVII, 58-59)

Uscito dal fuoco, Dante deve salire la scala, presenza simbolica importante, come si è rilevato, in varie tradizioni iniziatiche. Quella che attende Dante è scavata nella roccia, tanto che il poeta si sente «fasciato quinci e quindi d'alta grotta» (Pg. XXVII, 87) quando, sorpreso dalla notte, si corica su uno dei primi gradini e si addormenta. E anche il sonno nella grotta è topos ricorrente nelle tradizioni iniziatiche: basti pensare alla leggenda di Epimenide Cretese; qui però la ripetuta evocazione dell'immagine del pastore con la verga costituisce un inequivocabile richiamo alla simbologia ermetica.

Segue, all'alba, un sogno: e un sogno profetico, avverte Dante. Si tratta di Lia e Rachele, esplicitamente descritte come l'allegoria della vita attiva e della vita contemplativa. A questa visione sono dedicati quasi venti versi (91-108) che comprendono una maestosa precisazione dell'ora in cui apparve: segno che Dante attribuisce all'evento una particolare importanza.

Si sveglia e Virgilio gli annuncia che quello stesso giorno raggiungerà il fine agognato del suo viaggio. È dunque evidente che a questo si riferisce la profezia. Dante percorre l'intera scala e all'ultimo gradino viene da Virgilio investito di una incoronazione regale e sacerdotale: «io te sovra te corono e mitrio» (XXVII, 142). Se il sogno era profetico, le due figure oniriche vanno inevitabilmente collegate alla duplice investitura. La correlazione tra Lia (vita attiva) con la regalità e Rachele (vita contemplativa) con il sacerdozio appare abbastanza plausibile, se ci si ferma ai livelli più elementari di interpretazione[42]; diventa veramente significativa se tradotta nel codice ermetico, dove le due donne, assimilate alle due vie iniziatiche, rappresentano appunto la via regale e quella sacerdotale, ascetica e mistica, aurea e argentea, corrispondenti perfettamente alle due dignità, ai due poteri, alla corona e alla mitria, alle due nature di cui l'iniziato è signore: signore di se stesso.



Anche nelle modalità e negli effetti il battesimo igneo di Dante, mentre si discosta da paradigmi e modelli canonici, appare omologabile ai percorsi ermetici. Virgilio ha infatti realizzato il suo compito di mistagogo valendosi esclusivamente dell'*ingegno* e dell'*arte*, cioè di una qualità puramente intellettuale associata ad una tecnica; e che si tratti di una tecnica molto speciale appare inequivocabile, come già si è rilevato (cfr. pag. 74), anche perché è dichiarata l'intenzione di Dante di costringere il lettore ad «aguzzare gli occhi».

Basti considerare i versi 130-132:

> Tratto t'ho qui con ingegno e con *arte*
> lo tuo piacere omai prendi per duce
> fuor se' de l'*erte* vie, fuor se' de l'*arte*.

dove l'omofonia *arte-arte* e il bisticcio tra *erte* e *arte* inducono a soffermare l'attenzione sul termine.

Quale arte?

Le omologie, le affinità e le coincidenze fin qui rilevate indurrebbero a identificare senz'altro l'«arte» di Virgilio con l'Arte Regia ermetica, intesa come prassi dottrinale; ma sarebbe un grave errore, e per una buona ragione.

Se l'esperienza di Dante, attingendo direttamente alle fonti della rivelazione, trascende i limiti della religione rivelata, trascenderà anche quelli di qualsiasi altra dottrina canonizzata in formule e rituali.

Il poeta usa il termine «arte» non per vincolarsi al dogmatismo di un altro credo, ma per segnalare che la tecnica applicata per giungere alla meta non ha nulla in comune con la prassi religiosa: infatti fra le possibili accezioni dantesche del termine «arte» non esiste alcun aggancio con liturgie e rituali cristiani[43].

Quanto al fatto che la prassi in sé e la terminologia con cui è descritta richiamano da vicino l'ermetismo, vi si può invece di nuovo ravvisare un'ulteriore conferma dell'adesione a un sistema di simboli che a Dante (per i motivi più volte esposti) apparve più consentaneo ad esprimere l'esperienza dell'indicibile.

## L'ARCHETIPO VENERE ♀

| PARADISO | Corrispondenze spirituali e positive | Valenze alchemico-astrologiche | Corrispondenze materiali e negative | INFERNO | PURGATORIO |
|---|---|---|---|---|---|
| SPIRITI AMANTI | *AMORE PER IL BENE* | ♀ VENERE Amore, armonia musica | *LUSSURIA* | LUSSURIOSI | LUSSURIOSI |

A l'alta fantasia qui mancò possa;
ma già volgeva il mio desio e il velle,
sì come rota ch'igualmente è mossa,
l'amor che move il sole e l'altre stelle.

(Pd. XXXIII, 142-145)

### CORRISPONDENZE ANALOGICHE

Il mondo di Venere-Afrodite è quello in cui «ciò che è disunito vuole beatamente fondersi in una unità, dall'oscuro istinto animale fino all'anelito stellare»[44].

Questa volontà di fusione si chiama amore: è la brama che fa congiungere Poros a Penia, come vuole il mito platonico, ed è la forza che ricompone i quattro elementi empedoclei nella concordia dello Sfero, come esplicitamente dichiara il simbolo alchemico-astrologico di Venere: un cerchio sovrastante la croce dei quattro elementi.

Venere, nata dal contatto tra la schiuma del mare e la virilità di Urano recisa da Crono, rappresenta la fecondità di ciò che è celeste. Per questo, osserva W. Otto, «la figura, alla quale gli altri popoli conferiscono i tratti della passione e della fecondità animalesca, il greco non la vede sfrenata, sibbene inclita dea, perché non rappresenta la superficie del mondo, ma la sua meravigliosa profondità; la voce e il verace intendimento, il *fainomenon* e la sua causa»; nel mondo di Venere «il naturale può conservare tutta la sua pienezza e vivezza ed essere contemporaneamente uno con lo spirito»[45]. Nella sfera di Venere il mondo materiale è anzi il compimento dello spirito; è, come ancora annota Walter Otto, «presenza immediata corporea e ad un tempo eterno valore».



La compresenza nell'archetipo dell'immediato e dell'eterno, della materia e dello spirito, del fenomeno e della sua causa, si traduce di necessità nel mito in una rappresentazione polimorfa della dea: e Platone contrappone Afrodite Urania ad Afrodite Pandemia. Come manifestazione dell'amore celeste è detta Urania, ed è la forza che muove la ciclica armonia dell'universo; è Pandemia, quando esprime la fruizione immediata dell'amore terreno, principio della vita universale, che perpetua il destino della generazione e della morte. Così la concepì il poeta Lucrezio: *omnibus incutiens blandum per pectora amorem, efficis ut cupide generatim saecla propagent* («Infondendo in ogni essere vivente un suadente amore nell'anima, fai sì che propaghi per ogni specie le generazioni», *De Rerum Natura*, I, 19-20).

Come tale da un lato dona la voluttà amorosa e tutela le nascite, dall'altro è *Mélaina*, «Nera»; e *Skotia*, «Oscura»; *Androphonos*, «Assassina»; *Anosia*, «Empia»; *Tymborouchos*, «Seppellitrice»; *Epitymbia*, «Colei che sta sulle tombe»; e *Persephaessa*, «Regina degli Inferi», e pertanto sposa di Efesto, il fuoco sotterraneo[46]; anche a Roma la polarità Amore-Morte implicita nell'archetipo si traduce in due aspetti di Venere: *Venus Genetrix* e *Venus Libitina*.

In ogni caso è comunque sempre 'Ελεήμων, *Eleémon*, «Pietosa».

Ma c'è una terza forma con cui Venere si manifesta: è la figura ambigua, sospesa nel bilico pericoloso fra l'Olimpo e la terra, fra lo spirito e i sensi, fra il premio e il castigo, che l'Inno Omerico chiama Afrodite Apostrophia, «Afrodite che si volge indietro».

Si racconta che Zeus, indotto dal potere della dea a innamorarsi di donne mortali, per punirla della sua prevaricazione volle costringere anche lei ad amare un mortale.

E la dea, assumendo le fattezze di una fanciulla, scese sulla terra ed entrò nella capanna del giovane Anchise abbagliandolo con la sua bellezza. Egli le prese le mani attirandola verso il suo giaciglio; e Afrodite, accesa d'amore, lo seguiva, ma sempre con gli occhi abbassati e voltandosi indietro, come se avesse voluto ritornare da dove era venuta.

I tre volti che il mito conferisce a Venere esprimono le tappe fondamentali del movimento circolare di fusione che va dall'oscuro istinto procreativo verso la spiritualità e che per converso si effonde dal suo principio primo verso la materialità nel piano di un'armonia cosmica in cui la natura è manifestazione e compimento dello spirito. Per questo Lucrezio conclude che Venere è il principio della vita universale: *Quae quoniam rerum natura sola gubernas*... «perché tu sola sei il principio che governa la natura» (*ibid.* I, 21).

La polarità amore-morte, realtà-rappresentazione, spirito-sensi implicita in questo archetipo è tutta presente nella teoria stilnovistica dell'amore, «in cui l'accentuazione ossessiva di un'esperienza patologica va di pari passo alla sua nobilitazione soteriologica e nel cui segno malattia mentale e salvezza, offuscamento e illuminazione, privazione e pienezza appaiono problematicamente e inestricabilmente congiunti»[47]. Che è l'intuizione di Dante:

> Quinci comprender puoi ch'esser convene
> Amor sementa a voi d'ogni virtute
> e d'ogne operazion che merta pene
> (Pg. XVII, 103-105)

Venere presiede a ogni moto armonico: dall'armonia cosmica alla danza, all'arte, alla musica, al canto, alla concordia (e la colomba, che è di Venere, è simbolo di pace), alla morte e all'immortalità (perché all'Amore-Morte della sfera fisica si contrappone l'Amore-*Amors*, «senza morte», della sfera spirituale) e alla creatività sia materiale (intesa come generazione) sia spirituale: essa ispira infatti la fantasia, cioè la capacità di creare e rappresentare immagini (fantasmi) nella mente.

L'Astrologia la considera consequenziale a Hermes-Mercurio, perché Venere rappresenta l'armonia da lui suscitata; un'armonia che si concreta sul piano umano e sociale nella concordia.

Presiede all'arte, alla danza e alla musica, e governa la voce, come sapeva anche Dante, che associa Venere alla retorica: «Lo cielo di Venere si può comparare alla rettorica...» (Cv. II, XIII, 14).

Al cerchio del Tutto che appare nell'ideogramma di Venere sopra la croce dei quattro elementi l'Alchimia conferisce il senso di un particolare «stato»: «uno stato determinato, dovuto a una



certa sospensione della legge di dualità fra Io e non-Io e fra "dentro" e "fuori"»[48]; è lo stato in cui l'Io non si contrappone alla realtà esterna, ma si identifica in essa, o nella sua rappresentazione.

Il mito di Pigmalione, che si innamora della statua di Venere da lui stesso scolpita, esprime questo aspetto della sfera venusiana: essa sta tra la realtà e la rappresentazione, tra il corpo e il suo fantasma, tra il vero e la voce che lo racconta.

È, di nuovo, Afrodite Apostrophia.

## CORRISPONDENZE VENUSIANE COMUNI ALLE TRE CANTICHE

L'attribuzione a Venere del terzo cielo con gli Spiriti Amanti (Pd. VIII e IX), e dei cerchi dei Lussuriosi nell'Inferno (Inf. V) e nel Purgatorio (XXV-XXVI) è fatto addirittura scontato: in ciascuno dei tre casi il tema è l'amore, che da immemorabile consuetudine è legato a Venere.

Non si tratta qui di dimostrare alcunché; anzi, si può affermare che questo dato è così inconfutabile che può essere assunto come punto di riferimento per chi volesse ulteriormente confermare l'ipotesi (sulla scorta della simmetria con il Paradiso) che il cerchio precedente è di Mercurio e il successivo è del Sole nell'Inferno, e viceversa nel Purgatorio.

Non è il caso quindi di dilungarsi a sottolineare corrispondenze, già di per sé così evidenti da apparire tautologiche, tra il principio dell'amore e la sua influenza sui lussuriosi e gli Spiriti Amanti; né peraltro i limiti imposti a questa ricerca ci consentono una digressione sulla teoria d'Amore di Dante (e dei Fedeli d'Amore).

Attenendoci dunque al nostro intento, cercheremo di contenere l'esame ai soli aspetti tassonomici.

Il più significativo è la simmetria strutturale e concettuale fra i tre mondi danteschi e i tre aspetti di Venere-Afrodite: Urania, Pandemia e Apostrophia.

Non è difficile ravvisare le virtù di Afrodite Urania nel paradisiaco «Amor che move il sole e l'altre stelle», *forza motrice ciclica* dell'universo («circular natura ch'è suggello / a la cera mortal» (Pd. VIII, 127-128), che da un lato orienta la cieca istintualità verso

i regni dello spirito, e dall'altro incanala le virtù celesti delle «alte rote» verso i mondi sottostanti in un'eterna azione formatrice; onde Dante proclama: «Io credo in uno Dio / solo ed eterno che tutto 'l ciel move / non moto, con amore e con disio» (Pd. XXIV, 130-132).

Come il Dio aristotelico, anche quello di Dante κινεῖ ὡς ἐρώμενον, (*kineĩ ōs erōmenon*) «muove in quanto è amato».

Ma l'amore come si rivela nel Paradiso è anche il *principio della creatività e della creazione*, perché «guardando nel suo figlio con amore / che l'uno e l'altro eternamente spira» (Pd. X, 1-2) Dio crea nello spazio fisico e nella dimensione concettuale tutto ciò che esiste; e solo un atto d'amore sviluppa nel poeta l'«alta fantasia» che gli consente di creare la Commedia e di ri-creare in sé il cosmo; e amore è anche l'*arte divina* («l'arte / di quel maestro che dentro a sé l'ama» Pd. X, 10-11) che garantisce l'armonia cosmica fondata sull'ordine dell'universo e sull'equilibrio delle sue forze; quell'ordine e quell'armonia il cui riflesso nella vita civile è la pace: «quando Amore fa de la sua pace sentire» (Cv. III, XIII 7).

Tralascio, per non indulgere, altri numerosi collegamenti possibili, perché fin troppo evidenti.

L'Inferno è il regno di Afrodite Pandemia, filtrato attraverso la valutazione morale di Dante; è infatti il mondo in cui l'amore assume i tratti di esperienza patologica e quindi peccaminosa (cosa che si verifica «per malo obietto, o per troppo o per poco di vigore», Pg. XVII, 95-96, cioè perché è rivolto al male, o è troppo lento verso Dio, o è eccessivo verso i beni materiali); in particolare è la dimensione della cieca istintualità, del «folle amore» ispirato da una Ciprigna pagana e quindi demonizzata.

È nella sfera di Afrodite Pandemia che «Amor condusse noi ad una morte»; ed è sempre in nome di lei, principio della vita universale, che «Caina attende chi vita ci spense».

Anche per l'Inferno comunque le corrispondenze sono così ovvie che non è necessario soffermarvisi.

Più illuminante appare invece il raffronto tra il significato complessivo del Purgatorio e la sfera di Afrodite Apostrophia.

Il Purgatorio, lo abbiamo visto, è per eccellenza il regno di Hermes; e anche Afrodite qui è «sospesa» fra cielo e terra. E proprio qui Dante apprende che amore «è sementa d'ogni virtute e d'ogni operazion che merta pene» (Pg. XVII, 103-105): origine ambivalente del bene e del male.



Nella dimensione sospesa tra l'Olimpo e la terra, tra lo spirito e i sensi, tra il premio e il castigo, l'*apostrophein*, il «volgersi indietro» è il primo imperativo.

Lo propone Virgilio appena si giunge sulla spiaggia. «Seguisci li miei passi: volgianci indietro» (Pg. I, 112-113); e Dante lo ribadisce: «Noi andavam per lo solingo piano, com'om che torna a la perduta strada» (Pg. I, 118-119).

Lo ordina Catone, quando sulla spiaggia il poeta, dimentico del suo viaggio, ascolta rapito l'amico Casella che intona «Amor che ne la menta mi ragiona», la canzone composta da Dante proprio in lode della Donna Gentile, principio del suo errore; e il rude comando di Catone distoglie Dante dal ricordo terreno e lo costringe a «volgersi indietro» verso il monte della salvezza.

Quando infine il poeta intraprende la «via in su», il fatale richiamo della corporeità si traduce di nuovo nella tentazione di «volgersi indietro», contro la quale l'angelo lo mette in guardia: come Orfeo, chi si allontana dagli Inferi non deve voltarsi indietro. Al contrario Afrodite, che seguiva il cammino opposto, verso la terrestrità, girava il capo verso il mondo olimpico da cui proveniva.

Ma nella sfera in cui è legge l'*apostrophein* (nel contempo tentazione rovinosa o imperativo soteriologico) la divergenza contingente dei due cammini non è sostanziale: tant'è vero che Dante intraprende la «via in su» solo «per tornare altra volta» dov'era prima («Casella mio, per tornare altra volta / là dov'io son, fo io questo viaggio» Pg. II, 91-92) in un volgersi ciclico, in un salvifico «volgersi indietro» dalla terra al cielo e dal cielo alla terra, per ricomporre l'unità fra umano e divino.

Nei canti dedicati a Venere (i Lussuriosi dell'Inferno e del Purgatorio e gli Spiriti Amanti nel cielo di Venere nel Paradiso) affiorano temi o immagini comuni, collegabili agli attributi dell'archetipo.

Il *cerchio* di Venere si intuisce nel moto circolare dei Lussuriosi del Purgatorio e nelle carole circolari dei Venusiani in Paradiso; la *pace*, dono precipuo del «bel pianeta che d'amar conforta»,

si impone perfino nello sconvolgimento della bufera infernale, e placa il vento: «mentre che il vento, come fa, ci tace» (Inf. V, 96); la stessa Francesca augura a Dante pace: «se fosse amico il re dell'universo / noi pregheremmo lui della tua pace» (*ibid.* 91-92). Pace pronostica Dante ai Lussuriosi del Purgatorio: «O anime sicure / d'aver quando che sia di pace stato» (Pg. XXVI, 53-54); e i beati del cielo di Venere sospendono la danza dichiarando che «non fia men dolce un poco di quiete» se questo fa piacere al poeta (Pd. VIII, 39); è ancora in Paradiso (VIII, 115-116) l'esaltazione dell'armonia del viver civile, frutto dell'influenza di Venere nella vita sociale, e riflesso dell'armonia dei cieli e dello zodiaco, dono anch'essa di Venere (Pd. X).

Significativa è anche la stretta connessione tra *amore e arte*, sempre presente nei canti legati a Venere.

All'arte che l'amore ispira a Dio («l'arte di quel maestro che dentro a sé l'ama») si contrappone l'arte che l'amore ispira agli uomini: nell'Inferno è un amore adulterino, quello di Lancillotto e Ginevra, l'istanza che detta l'opera destinata a traviare Paolo e Francesca: per questo «galeotto fu il libro e chi lo scrisse»; nel Purgatorio è sempre l'amore, ma nobilitato dai modi dello Stilnovo, l'impulso spirituale che anima l'arte di Guido Guinizelli e di Arnaut Daniel; e nel Paradiso, per bocca di un altro poeta d'amore, Folchetto di Marsiglia, è esaltata «l'arte ch'adorna / cotanto effetto» (Pd. IX 106-107).

Sulla polarità arte-amore Dante è del resto molto esplicito:

«I' mi son un che quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch'ei ditta dentro vo significando»
(Pg. XXIV, 52-54)

E la vera arte per Dante è solo questo «significare al modo che amore detta dentro» (ed è questo ciò che non capirono Bonagiunta, Jacopo da Lentini e Guittone d'Arezzo), e quindi amore sarà quel «verace intendimento» cui il poeta alludeva nella Vita Nova: «Le parole sono una veste sotto la quale sta il verace intendimento».

Se ne può dedurre che sotto il segno venusiano dell'arte Dante



colloca la possibilità di sintesi di un'altra polarità, anch'essa appartenente alla sfera di Venere: la *voce e il vero*.

Nel cerchio venusiano del Purgatorio l'una è antitetica all'altro: Guido Guinizelli, contrapponendo l'arte di Arnaut Daniel alle rime di Giraldo di Bornelh e di Guittone d'Arezzo, afferma che gli estimatori del primo «a voce più ch'al ver drizzan li volti» prima di «ascoltare l'arte» (Pg. XXVI, 121-123); e lo stesso fecero gli ammiratori di Guittone, «di grido in grido pur lui dando pregio / fin che l'ha vinto il ver» (*ibid.*, 125-126).

Nel Cielo di Venere del Paradiso l'arte divina concilia gli opposti in una sintesi superiore: la voce illustra il vero. Carlo Martello, parlando appunto a Dante dell'arte divina, prima gli «mostra un vero» (Pd. VIII, 95), e gli chiede poi se su «questo ver» vuole altri schiarimenti (*ibid.*, 112).

Sempre nelle sfere cui presiede Venere amore appare congiunto a *pietà* (Afrodite è sempre ἐλεήμων, *eleēmon* pietosa): perfino nell'Inferno Dante sviene per la «pietà dei due cognati», pietà che del resto Francesca aveva già notato: «poi ch'hai pietà del nostro mal perverso»; e nel Purgatorio «*Summae Deus clementiae*» è il canto dei Lussuriosi.

## L'ARCHETIPO SOLE ⊙

| PARADISO | Corrispondenze spirituali e positive | Valenze alchemico-astrologiche | Corrispondenze materiali e negative | INFERNO | PURGATORIO |
|---|---|---|---|---|---|
| SPIRITI SAPIENTI | *FAME DI SAPERE* | ⊙ SOLE Incremento dell'Io | *GOLOSITÀ di cibi Fame di DENARO* | GOLOSI AVARI E PRODIGHI | AVARI E PRODIGHI GOLOSI |

Ed ecco l'Oro nascosto in Saturno
(J. BOEHME, *De Signatura Rerum*, VIII, 47-48)

### CORRISPONDENZE ANALOGICHE

Dal principio femminile della vita e della generazione universale, di cui Venere è la teofania e il cerchio del tutto la rappresentazione geometrica, si passa al principio di centralità e di individuazione, sul piano cosmico, di un *unico* centro motore della vita universale; sul piano esistenziale, *del principio dell'Io*, come esperienza centrale dell'individuo che, prendendo coscienza di sé, si contrappone al tutto; sul piano gnoseologico, della centralità dell'Io rispetto al mondo della manifestazione che si presenta alla sua conoscenza.

Queste figure si riassumono nell'ideogramma ⊙, ottenuto evidenziando il centro del cerchio dell'infinita generazione venusiana: e ⊙ è la cifra del Sole in quanto centro, Io e occhio universale, tramite di vista e di conoscenza.

Il mondo classico chiamò Febo Apollo la teofania dell'archetipo solare: a lui, «superbo prototipo del *principium individuationis*»[49] contrapposto al caos, alla tenebra, all'ignoranza, attribuì come prerogativa principale la chiara visione: visione delle forme materiali, di quelle intellettuali e perfino di quelle che, come la profezia, esulano dalla dimensione spazio-temporale. Del resto nella patria di Apollo-Sole i termini «vedere» e «sapere» hanno la stessa radice[50].

Con questa consapevolezza Nietzsche considerò il principio apollineo come «l'antidoto ai terrori e agli orrori dell'esistenza»



rappresentati dal caos, a cui il dio conferisce compostezza e forma, e come «il frutto della volontà greca che volle contemplare se stessa glorificata nella trasfigurazione del genio e del mondo dell'arte»[51], cioè la celebrazione dell'Io in quanto capacità di conoscere e di intuire il mondo come forma.

I miti relativi al dio convergono a evidenziare le valenze archetipiche solari di cui egli è manifestazione.

La sua nascita rende visibile δῆλος (*delos*) l'isola invisibile ἄδηλος (*àdelos*) su cui Latona lo generò; e appena il dio viene alla luce, Delo si colora d'oro, il metallo solare.

La sua prima impresa è quella di uccidere a Delfi il serpente femmina Delfine, simbolo del principio femminile indifferenziato: sopprimendola, Apollo riafferma il principio di individuazione. Successivamente ne decompone il corpo con la forza dei suoi raggi, in un luogo che verrà chiamato *Pythos*, «putrefazione»: e Pitico è detto Apollo quando ispira gli oracoli, a significare che l'arte profetica apollinea deriva dalla chiara visione delle essenze, separate dalla materialità corruttibile.

La stessa facoltà di chiara visione delle essenze deve essere applicata alla conoscenza dell'Io: per questo «conosci te stesso» è il motto scolpito sul frontone del tempio di Apollo a Delfi.

Visione delle essenze, visione del vero: Apollo «non dice e non nega», ma manifesta il vero. Per questo, forse, è dio funesto per coloro che egli ama: la visione del vero senza veli può uccidere. O accecare: i vati sono ciechi.

Amante solitamente respinto (chi è disposto a pagare con la vita la visione del vero?) deve travestirsi di buio e ammantarsi della sua forma infera, quella del lupo, per godere dell'amore di Cirene. Solo gli animali sacri al dio, i cigni, consapevoli che dopo la morte li attende la visione del vero, si rallegrano sentendola vicina: per questo, dice Socrate, solo allora cantano.

Del mito di Marsia e di altri che riportano al principio dell'Io e della prerogativa apollinea di «significare» abbiamo già parlato (cfr. sopra, pagg. 83 segg.), precisando che proprio per questi aspetti il Paradiso dantesco è dedicato al dio: il Paradiso è la dimensione in cui chi trasumana vede le «superne cose de l'etternal gloria», vede cioè il *vero indicibile*, quello che il linguaggio non può signifi-

care né «dicendo» né «negando». È quindi il luogo del dio oracolare che senza dire né negare significa.

L'Alchimia mette il principio solare in relazione con tutto ciò che è individuazione, fissità, principio dell'Io, sia in forma «volgare» (e in tal senso corrisponde alla personalità umana e all'oro metallico) sia in forma trascendente (e allora rappresenta il frutto della Grande Opera, cioè regalità ermetica, divinizzazione e Oro Filosofico).

La conquista della dimensione aurea e solare conferisce, anche per l'Alchimia, doti profetiche, insieme alla visione cosmica e all'immortalità[52]. Qui, come nel mito, la «putrefazione del serpente Delfine», assimilabile all'Opera al Nero, consente la separazione e la liberazione della «substantia sottile et formale, la quale è sommersa nella quantità et materia»[53], in modo tale che «non più serrate dall'impietramento degli organi animali, attuate nell'unità mentale ⊙, le energie "senza ostacolo, di qualunque sorta si sia, liberamente posson scorgere le future, quanto le presenti, e passate cose"»[54].

Il geroglifico ⊙ vale come Sole, Oro, Io anche per l'astrologia, che trasferendo sul piano umano le valenze metafisiche dell'archetipo le traduce come incremento dell'Io, e perfino ipertrofia dell'Io, sia in senso positivo (autorevolezza e magnanimità) sia in senso negativo (megalomania, vanità, autocelebrazione, feticismo dell'immagine).

La tradizione fondata sul mito, sull'alchimia e sull'astrologia assegna ad Apollo l'occhio e il cuore (la visione e la centralità)[55], il numero dodici (i mesi), il lupo (e *Lykaios*, lupesco, è l'appellativo più ricorrente di Apollo: Apollo Liceo)[56] e il cane nelle forme infere (Hekatos è detto Apollo, cugino di Hekate infera rappresentata come cagna)[57].

| SOLE | |
|---|---|
| IO | *AMOR SUI*, AUTOCELEBRAZIONE, EGOCENTRISMO, UNITÀ, ORO, REGALITÀ |
| CENTRO | CUORE |
| VISIONE-MANIFESTAZIONE | OCCHIO, SAPIENZA, PROFEZIA |
| LUPO | |
| CANE | |



CORRISPONDENZE SOLARI COMUNI ALLE TRE CANTICHE

Al Sole appartengono nel Paradiso gli Spiriti Sapienti (Canti X-XIV): e parimenti al Sole, applicando la tassonomia astrologica alle altre due cantiche, dovremmo assegnare i Golosi, gli Avari e i Prodighi dell'Inferno e del Purgatorio (Inf. VI-VII; Pg. XIX-XXIV).

A tutta la prima la corrispondenza sfugge, anche se una serie di simmetrie, tanto evidenti quanto apparentemente immotivate, ha indotto più d'uno ad instaurare una correlazione almeno tra Golosi infernali e Sapienti paradisiaci: «se qui (*scil.* nel cielo del Sole) il poeta ama di servirsi di immagini attinte in gran numero dalla gola, egli è che i sapienti del Sole furono sopra gli altri tormentati dall'«umana fame» di sapere, e si contrapposero così a coloro che si lasciarono invece trascinare dalla «dannosa colpa della gola». Chi legga il Paradiso senza preconcetti si persuaderà facilmente che esso è costruito in corrispondenza antitetica dell'Inferno... Nel Sole coloro che ebbero fame e sete di verità divina, nel terzo cerchio i veri golosi»[58].

Il Pascoli, pur senza arrivare ad intuire una corrispondenza con i golosi, rimase così colpito dalla «fame» dei Sapienti solari del Paradiso che trasse questa conclusione: «Nel Sole è la beatitudine dei famelici»[59].

È vero.

Ma perché proprio nel Sole? Quale rapporto esiste tra il sole e la fame?

Proprio da questo enigma ha preso le mosse lo studio che ha portato alla presente opera; e ci è gradito ora ripercorrere con il lettore le tappe che hanno portato alla soluzione.

Il Sole governa l'incremento dell'Io: ed è questa istanza il nesso profondo che collega strettamente vizi e virtù solo all'apparenza privi di corrispondenza reciproca.

I solari aspirano (o, come dice Dante, «golano») all'incremento dell'Io, stimolati da bramosa fame: fame insaziabile di cibo, oppure «sacra fame de l'oro» (Pg. XXII, 40-41) nei Golosi, Avari e Prodighi che limitarono i loro appetiti alla sfera terrena, traducendo in una impropria ipertrofia materiale l'istanza apollinea; fame saziata di sapere intellettuale o fame di autoindividuazione nello spirito per i beati paradisiaci che si nutrirono di cibo trascendente.

Lo conferma del resto lo stesso Dante e lo ribadisce ben tre volte (Pd. X 96, XI 25, XI 139): quella del sole è fondamentalmente la dimensione «u' ben s'impingua se non si vaneggia».

L'argomentazione, riferita nell'occasione all'ordine dei domenicani, è valida in realtà per tutti coloro che sotto l'influenza dell'astro aspirarono all'autoaccrescimento; vocazione pericolosa, che può portare a risultati antitetici: o a «bene impinguarsi», se si sceglie il cibo dello spirito, o a scarnificarsi fino a diventare «vanità che par persona» (Inf. VI, 36) se, per l'appunto, si «vaneggia» nutrendo il corpo.

L'intuizione del Pascoli si può ora sostenere con ben fondati motivi: nel Sole è veramente «la beatitudine dei famelici».

Alla luce del nesso che abbiamo individuato le sfere solari delle tre cantiche si rivelano collegate oltre che da precise e rigorose simmetrie, anche da una serrata consequenzialità concettuale e narrativa: ne diamo ora la dimostrazione particolareggiata, anche per il gusto della lettura che la chiave consente, togliendo dall'inerzia passi danteschi di cui la critica non ha saputo finora sottolineare la pregnanza significativa.

### *a) La funzione strutturale del contrappasso*

Alla fame dei Golosi infernali fa riscontro la fame di sapere dei beati paradisiaci; in mezzo stanno i Golosi del Purgatorio, che la legge del «contrappasso» mette in un rapporto di mirabile specularità tra i primi e i secondi.

I Golosi del Purgatorio girano attorno a un albero, dai cui pomi emana una «virtù» piovuta dal cielo che accende in loro una fame inappagabile; e questa fame, scarnificandoli, li purga degli eccessi alimentari.

Visto così, il meccanismo della punizione può apparire macchinoso, e il rapporto colpa-pena banale; i golosi, che molto mangiarono e molto ingrassarono, ora digiunano e dimagriscono. Tanto apparato di pomi e virtù per illustrare un castigo così prevedibile non può non suscitare perplessità.

Perché l'albero non è un albero qualunque: è nientemeno che l'Albero Edenico, l'Albero della Sapienza del Bene e del Male, per



di più definito esplicitamente dall'angelo, a scanso di equivoci, come «cibo negato».

Dobbiamo dedurne che secondo Dante quello di Adamo fu semplicemente un peccato di gola?

Ma se teniamo presente il rapporto, mediato dall'archetipo solare, tra i Golosi e gli Spiriti Sapienti, questo contrappasso, all'apparenza così peregrino, si carica di significato profondo: solo quell'Albero, l'Albero della Sapienza, può purificare i Golosi, perché solo la fame di sapere può redimere la fame del cibo e nel contempo orientare nella giusta direzione l'istanza all'incremento dell'Io.

Per questo anche nell'Inferno sull'ottusa ferocia di Pluto guardiano dei Golosi vince la *sapienza* di Virgilio, definito certo non a caso in questa circostanza come «quel savio gentil che tutto seppe».

Del resto, solo alla luce di queste considerazioni assume un senso anche il contrappasso applicato ai Golosi dell'Inferno, il quale altrimenti apparirebbe del tutto privo di qualsiasi motivazione sensata.

La «piova eterna, maladetta, fredda e greve» che si rovescia su di loro, oltre a costituire tautologicamente la negazione del sole, rappresenta la prefigurazione degenerata e corrotta sia della pioggia di virtù purificatrice che cade sull'albero del Purgatorio, sia della pioggia di grazia divina che inonda i Sapienti del cielo del Sole: dal tormento della «piova eterna» al «refrigerio dell'eterna ploia» (Pd. XIV, 27).

L'incremento dell'Io è di nuovo l'istanza che gli Avari e i Prodighi ebbero in comune con i Solari francescani, seguaci di Madonna Povertà: i primi trasferirono l'*amor sui* sul possesso dei beni materiali; in esatta simmetria antitetica, i secondi, sempre in nome dell'*amor sui* ma inteso in senso spirituale, li disprezzarono esaltando come valore la loro assenza, impersonata da Madonna Povertà.

Anche in questo caso un nesso rigorosamente consequenziale collega le tre cantiche: e di nuovo il Purgatorio, in posizione centrale, è il punto focale in cui da un lato convergono i motivi trattati nell'Inferno, e dall'altro si prefigurano quelli che verranno sviluppati nel Paradiso.

Gli Avari e i Prodighi infernali si muovono in cerchio, o, me-

glio, in due semicerchi opposti, e trascinano con il petto (sede solare del cuore) enormi massi di pietra.

Il cerchio solare è spezzato; e il cammino è ostacolato dalla pietra saturnina, sole nero, simbolo della materialità; l'Io è oppresso dal fardello dei segni feticistici della sua affermazione sociale (potenza, vanità, ricchezza).

In puntuale antitesi i Solari del Paradiso, trasformati in pura luce immateriale, compiono danzando cerchi perfetti; all'arrancare penoso dei primi si contrappone la corsa veloce dei francescani che, liberi da ogni fardello, scalzi, seguono agili le orme del maestro:

«tanto ch 'l venerabile Bernardo
si scalzò prima, e dietro a tanta pace
corse e, correndo, li parve esser tardo»
(Pd. XI, 79-81)

Al centro delle due schiere contrapposte stanno gli Avari e i Prodighi del Purgatorio: giacciono bocconi, quindi privati della vista del Sole, e hanno mani e piedi chiusi in ceppi.

Il moto circolare sia dei dannati che dei beati si annulla qui nella staticità: i piedi né arrancano né corrono, ma, legati, concludono la vicenda vana dei primi in attesa di una liberazione per la corsa celeste.

### *b) Simmetrie*

La trilogia del principio di individuazione (del centro; dell'Io; del mondo esterno) espressa dall'ideogramma ⊙ prende forma in immagini e concetti spesso ricorrenti nelle tre cantiche: il cerchio e il centro; la fame e la regalità; la vista, l'occhio, la profezia, la conoscenza e il sapere, la rappresentazione e la significazione.

#### CENTRO E CERCHIO

Circolare, ma interrotto a metà, è il cammino del castigo dei dannati, circolare quello della danza celeste; in particolare, nel Paradiso Dante si colloca al centro del cerchio luminoso:



«Io vidi più fulgor vivi e vincenti
far di noi centro e far di sé corona»
(Pd. X, 64-65)

e centro del cerchio è definita la coincidenza tra fede e vero:

«e vedrai il tuo credere e 'l mio dire
nel vero farsi come centro in tondo»
(Pd. XIII, 50-51)

e di nuovo il centro e il cerchio rappresentano il fluire delle parole dal parlante all'ascoltatore:

«dal centro al cerchio e sì dal cerchio al centro»
(Pd. XIV, 1)

Al cerchio si contrappone anche in Paradiso il mezzo cerchio, sede meschina di quella conoscenza sterile che rifiutò Salomone, a cui non interessava sapere

«se del mezzo cerchio far si pote
triangol sì, ch'un retto non avesse»
(Pd. XIII, 101-102)

#### IO E POTENZA

All'incremento dell'Io corrispondono la fame, la regalità, il culto della personalità.

Tralasciando gli ovvii riferimenti alla fame e alla sete presenti nei Canti dei Golosi, segnaliamo, a riprova del rapporto inscindibile tra questi ultimi e i beati del quarto Cielo, le immagini relative alla gola continuamente ricorrenti nei Canti dei Sapienti solari.

Di fame e di sete è pervaso il Canto X; fin dall'inizio si afferma che chi contempla l'ordine cosmico non può che «gustarlo» (v. 6); *sete* vale come «desiderio di conoscere» (123) per cui nei versi «qual ti negasse il vin de la sua fiala / per la tua sete» (88-89) il vino è il sapere, la sete è la brama di conoscenza. Più sopra si dice che nell'ordine di S. Domenico si può «impinguare» spiritualmente se non ci si lascia attrarre dai beni mondani (96) quindi si usa «golare» di sapere al posto di «bramare» (111).

Nel Canto XI *sete* equivale a desiderio di martirio (100) e la degenerazione dell'ordine dei domenicani è descritto come «ghiottoneria di nuova vivanda» (124-125) che però porta le pecorelle domenicane a ritornare all'ovile «di latte vuote» (129).

E ancora nel XII si parla di «verace manna».

Nel Purgatorio le metafore alimentari si protraggono, oltre la sfera dei Golosi, anche nei Canti dedicati agli Avari e ai Prodighi; il che riconferma, se ce ne fosse bisogno, che nella concezione di Dante Golosi, Avari e Prodighi erano compartecipi di una stessa, comune trasgressione: la dissipazione materialistica delle virtù solari.

Citiamo semplicemente:

«la sete natural che mai non sazia»
(XXI, 1)

«si fece la mia sete men digiuna»
(XXI, 39)

«e le sue voci
con *sitiunt*, senz'altro, ciò forniro»
(XXII 5-6)

«Perché non reggi tu o sacra fame»
(XXII, 40)

e le romane antiche per lor bere
contente furon d'acqua e Daniello
*dispregiò cibo ed acquistò savere*»
(corsivo nostro) (XXII, 145-147)

«Di questo cibo avrete caro»
(XXII, 140)

«Lo secol primo, quant'oro fu bello
fe' savorose di fame le ghiande
e nettare con sete ogni ruscello»
(XXII, 148-150)

Anche la regalità, corrispondente alla sacralizzazione dell'Io, costituisce un motivo ricorrente nelle cantiche solari.



Basti pensare che quasi tutti gli Avari citati nel Canto XX del Purgatorio sono di stirpe regale: Ugo Capeto, Carlo d'Angiò, Carlo il Valese, Carlo lo Zoppo, Filippo il Bello, Pigmalione e Mida; ad essi fa riscontro nel cielo del Sole in Paradiso da un lato la figura di Salomone, il Re Sapiente, che chiede a Dio solo il senno, dall'altro la regalità di San Francesco, che con la povertà conquistò due corone.

Chi non ha orientato in senso intellettuale o spirituale l'istanza all'incremento dell'Io si troverà a celebrare di sé solo l'apparenza, la forma vuota. Del resto nella sfera di Apollo Sole, principio della manifestazione e della forma, anche ciò che è incorporeo tende a manifestarsi in una forma, sia pure effimera; tanto che anche le ombre dei solari sembrano «cosa salda».

Per questo i Golosi dell'Inferno sono «vanità che par persona» (VI, 36), vanità che ritorna puntualmente nel Purgatorio:

«quand'io dismento vostra vanitade
trattando l'ombre come cosa salda»
(Pg. XXXI, 135-136)

Per lo stesso motivo le anime solari del Paradiso sono non ombra, ma «lume parvente» (X, 42) e brillano di luce propria: sono, anzi, esse stesse «ardenti soli» (X, 76), perché l'apparenza e la sostanza qui coincidono.

Sempre in merito all'esigenza di «forma» inerente l'archetipo gioverà ricordare quanto si era osservato più sopra (pag. 86) sul Canto XIV del Paradiso. Proprio qui infatti Salomone esalta il momento in cui lo spirito si congiungerà con il corpo dopo il Giudizio universale, ricreando l'unità della *persona*:

«Come la carne gloriosa e santa
fia rivestita, la nostra persona
più grata fia per esser tutta quanta»
(Pd. XIV, 43-45)

E l'effetto della ricostruzione dell'uno-tutto è un accrescimento delle facoltà dell'Io, prima fra tutte la vista:

«per chè s'accrescerà ciò che ne dona
di gratuito lume il sommo bene
lume ch'a lui veder ne condiziona
onde la vision crescer convene
crescer l'ardor che di quella s'accende»
(Pd. XIV, 43-50)

Di passata si può osservare che anche fra i solari dell'Inferno Dante suscita il problema del Giudizio universale, quando ognuno «ripiglierà sua carne e sua figura» (VI, 98).

L'OCCHIO DEL SOLE

Il geroglifico ⊙ rappresenta, anche graficamente, l'occhio, e quindi il Sole in quanto facoltà di vedere. E continua è la menzione degli occhi, della vista e delle facoltà di riconoscimento nei cerchi dominati dal sole nelle tre cantiche: non solo tra gli Spiriti Sapienti, dove risulta del tutto pertinente dato che là vedere è sapere, ma anche presso Golosi, Avari e Prodighi, dove apparirebbe del tutto priva di attinenza con le colpe e con le pene, se non fosse motivata dalla comune influenza del Sole.

La «vista» dei solari ha connotazioni molto particolari.

Lo sguardo di Dio *crea* l'ordine del mondo (lo si afferma nei primi versi con cui si apre il Canto del Sole), e pertanto è la vista che ci consente di scorgere tale ordine (Pd. X, 8); e di rimando l'amore di Dio per la sua opera fa sì che «mai da lei l'occhio non parte» (X, 12).

Lo splendore del cielo del Sole è inimmaginabile, «chè sopra 'l sol non fu occhio ch'andasse» (X, 48).

A Dante Tommaso chiede di *seguire le sue parole* prima con l'occhio del corpo (X, 101), poi con l'occhio della mente (121); di Boezio si esalta la vista che gli consentì di scorgere il bene (124) e la capacità di rendere manifesta la fallacia dei beni terreni.

La «chiara vista» è l'idea divina che segna le cose create (XIII, 79); «vedere impari» è la prudenza regale (XIII, 104) e gli «occhi chiari» significano facoltà di comprensione (XIII, 106).



Ancora un problema di vista apre il Canto XIV: la luce che fascia i beati abbaglierà la vista quando essi riprenderanno i loro corpi? (XIV, 13-18). E sulla chiara visione verte la risposta di Salomone (37-60). Sempre nel Canto XIV la terza corona di spiriti è così evanescente che «la vista pare e non par vera», ma il loro giro «si fece subito e candente a li occhi miei che, vinti, non soffriro» (XIV, 78); poco dopo però «ripreser li occhi miei virtute» (82).

Ma la «vista solare» nel senso più eminente è quella di cui è dotato Salomone:

«Entro v'è l'alta mente u' sì profondo
saver fu messo, che se 'l vero è vero
a veder tanto non surse il secondo»
(Pd. X, 112-114)

La vista è dunque nel cielo solare del Paradiso la facoltà preminente: con l'occhio si segue la parola, si comprende, si «ascolta», e soprattutto si gode delle verità intellettuali.

Se la vista è acuta nel Paradiso, per le stesse ragioni è debole (e Dante lo precisa con insistenza) presso i solari infernali: ciechi sono i Golosi (VI, 93) e «tutti quanti fuor guerci» gli Avari (VII, 40); e tutti, anche i Prodighi, sono condannati a non essere riconosciuti da chi li vede, perché in vita non seppero vedere e conoscere:

«la sconoscente vita che i fe' sozzi
ad ogni conoscenza or li fa bruni»
(Inf. VII, 53-54)

Così accade anche a Ciacco, che chiede a Dante: «Riconoscimi se sai» (VI, 41) per riceverne la sconsolante risposta: «non par ch'i' ti vedessi mai» (VI, 45).

Non c'è ormai da stupirsi che l'unico particolare fisico di Ciacco che venga menzionato siano gli occhi, e proprio per sottolinearne la deformità:

«li diritti occhi torse allora in biechi»
(Inf. VI, 91)

Tra la vista-sapienza dei beati e gli occhi ciechi e «sconoscenti» dei dannati stanno le occhiaie vuote «come anella sanza gem-

me» (Pg. XXIII, 31) dei Golosi del Purgatorio: «ne li occhi era ciascuna oscura e cava» (Pg. XXIII, 22) tanto, che più che con gli occhi vedono «per le fosse de li occhi» (Pg. XXIV, 5); e anch'essi sono irriconoscibili alla vista, e incapaci di riconoscere.

Chi si trova nel terzo cerchio deve tenere gli occhi intenti e fissi:

«mentre che li occhi per la fronda verde
ficcava io...»
(Pg. XXIII, 1-2)

«ed ecco dal profondo de la testa
volse a me li occhi un'ombra e guardò fiso»
(Pg. XXIII, 40-41)

e tuttavia tanto non basta a riconoscere:

«mai non l'avrei riconosciuto al viso»
(Pg. XXIII, 43)

dice Dante a Forese, mentre lo stesso Forese non riesce a riconoscere Dante.

Anche l'angelo guardiano è partecipe degli effetti della sfera solare: il suo fulgore qui diventa così abbagliante, che il poeta ne rimane accecato («l'aspetto suo m'avea la vista tolta») ed è costretto a lasciarsi guidare solo dalla voce di Virgilio e di Stazio.

È poi proprio nel Purgatorio che Dante coglie la più sottile prerogativa solare, quella che aveva colpito Eraclito: nella sfera del dio che non dice e non nega, ma significa, anche Dante trasferisce direttamente in segni la voce interiore:

«I' mi son un, che quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch'è ditta dentro vo significando»
(Pg. XXIV, 52-54)

Tuttavia anche se spenti, torti, guerci e ciechi, gli occhi dei solari conservano la più singolare delle virtù apollinee, che anche nella più buia dannazione li contrassegna: la profezia. Profetizza Ciacco nell'Inferno (VI, 64-75), profetizzano nel Purgatorio Bonagiunta (XXIV, 43-48) e Forese (XXIV, 82-90); nel Paradiso si cita la profezia di Giovanna, si celebra Natan profeta e perfino Gioacchino da Fiore, personaggio di dubbia ortodossia, ma «di spirito profetico dotato» (Pd. XII, 141) e per questo a buon diritto solare.



### IL MITO DI APOLLO NELLE CANTICHE SOLARI

Dopo quanto si è finora osservato, i riferimenti al mito di Apollo in ciascuna delle tre sfere solari acquistano un significato assai più preciso.

Nel Purgatorio troviamo l'immagine del Carro del Sole (XXII, 118-120), ma soprattutto la commemorazione della nascita di Apollo: il monte che trema ad annunziare la liberazione di Stazio è assimilato al sussulto dell'isola di Delo quando si arrestò per consentire a Latona di partorire il dio:

«Certo non si scotea sì forte Delo
pria che Latona in lei facesse il nido
a partorir li due occhi del cielo»
(Pg. XX, 130-132)

A Latona si accenna anche nel Paradiso (X, 67), anche se ormai i miti non sono più necessari a chi può scorgere direttamente con gli occhi il vero Sole.

Nell'Inferno, come è naturale, domina del dio l'aspetto infero, quello per cui era chiamato *Hekatos* e *Lykaios*: quello di cane e di lupo.

Cane o lupo è Cerbero, guardiano dei golosi, tricipite come Hekate: «con tre gole caninamente latra» (VI, 14), «qual è quel cane ch'abbaiando agugna» (VI, 28).

Quanto ai Golosi infernali, «urlar li fa la pioggia come cani» (VI, 19).

Lupo è Pluto, guardiano degli Avari e Prodighi, e «Taci, maledetto lupo» lo apostrofa Virgilio; canine sono le grida dei dannati: «e assai la voce lor chiaro l'abbaia» (VII, 43).

Parlando di Pluto è quasi di prammatica cimentarsi nella decodificazione (o decrittazione) del suo strano grido:

«Papè Satán, papè Satán aleppe»

resistente finora ad ogni intento di interpretazione perché irriducibile a qualsiasi chiave ermeneutica.

Infatti «il verso presenta una delle più discusse *cruces* dantesche... L'esplorazione dei codici non può offrire alcun aiuto alla traduzione»[60].

Non si conosce neppure l'intenzione con cui queste «parole» sono pronunciate, e tanto meno, di conseguenza, si può indovinare a chi siano rivolte e che cosa significhino.

Si tratterebbe, a seconda dei gusti, di «un grido di meraviglia; di dolore; di invocazione a Satana; d'ira; di minaccia».

L'ordine delle preferenze testé proposto è quello suggerito dall'Enciclopedia Dantesca Treccani. Pietrobono, più pittoresco, «par di sentirci come lo squillo, sebbene rauco, di una tromba che suoni l'allarme».

Nel generale disorientamento una cosa almeno è fuori dubbio: quello di Pluto è un verso strano.

E poiché proprio i «versi strani» contengono la «dottrina che si asconde», oggetto specifico della nostra ricerca, l'enigma proposto dal «maledetto lupo» è una sfida da non lasciar cadere.

Se affrontiamo il problema attenendoci rigorosamente ai criteri fin qui seguiti, i primi due misteri, l'intenzione e il destinatario dello sgangherato abbaiare di Pluto, si risolvono senza difficoltà. Siamo nella sfera dell'archetipo solare, che presiede alla significazione, all'univocità, all'evidenza: e quindi coerentemente anche Pluto, come Apollo, «significa»: ma qui, nella sfera infera, i significanti sono, e *devono essere*, avulsi dal significato. La parola, che nel Paradiso si poteva addirittura «vedere», perché coincideva con la cosa, nell'Inferno ne è così staccata che si riduce a puri segmenti di suono.

È ciò che del resto si deduce dal mito: il messaggio oracolare, che Apollo Pitico insufflava nel petto della Pizia, quando veniva restituito dalla voce umana di lei si trasformava in un discorso talmente oscuro che ci volevano gli indovini per interpretarlo: e non sempre azzeccavano. È logico dunque aspettarsi che qui negli Inferi, in un piano di esistenza ancor più basso di quello umano, sia più oscuro che mai.



Dunque l'invenzione di «papè Satán aleppe» non fu ispirata da una gratuita vena enigmistica ma dall'esigenza di riproporre il problema dello iato fra parola e cosa: incolmabile nell'Inferno, inesistente nella dimensione «de le superne cose», dove suono e visione sono due fra le tante modalità con cui si può recepire la manifestazione universale.

Dall'Inferno al Paradiso, da Pluto ad Apollo, l'asse solare della significazione percorre tutte le gamme: dal sema ridotto ad evocazione fratta e distorta di un significato che sfugge, all'evidenza luminosa e totale del senso.

Stabilito questo, l'interpretazione delle parole di Pluto diventa problema secondario: è anzi proprio probabile che Dante abbia voluto che non ne avesse alcuno.

Ma la tentazione di quell'«aleppe» è così irresistibile che incoraggia, se non un vano tentativo di traduzione, almeno l'istanza a ricostruire l'ambiguo mosaico sospeso fra il conscio e l'inconscio, fatto di giochi metonimici, di assonanze, di suggestioni esoteriche, di improprie analogie, formalizzate nel sonoro significante «aleppe» da un Apollo infero che comunque voleva «significare».

Dunque *aleppe* può essere innanzitutto la forma italianizzata di *aleph*, la prima lettera dell'alfabeto ebraico. Diciamo «innanzitutto» perché sicuramente la suggestione della Cabala non fu secondaria su chi, come Dante qui, cercava un codice crittografico che occultasse la «dottrina».

Ebbene, per il codice cabalistico *aleph* corrisponde al primo nome di un dio che «l'occhio non ha visto, a causa della sua elevazione»[61]. Il principio evocato da Pluto è dunque perfettamente inserito nell'asse solare: al principio della vista si contrappone negli inferi quello dell'invisibilità.

Se poi la «voce chioccia» di Pluto distorcendo i suoni limita le vocali alle «a» e alle «e», in *aleppe* si potrebbe forse scorgere un intenzionale «Apollo», o un «lupo», o meglio entrambe le cose e altre ancora, in una oscura, voluta entropia in cui si sfalda e si atomizza l'univocità solare.

Quanto a *papè*, su cui si è affinata l'acribia dei critici e dei filologi con miracoli di inventiva (rimandiamo il lettore alla sterminata raccolta di interpretazioni citata sull'Enciclopedia dante-

sca Treccani) è stato detto tutto il possibile, tranne forse una piccola nota, suggerita direttamente dal culto apollineo. Proprio nel cielo del Sole (Pd. XIII, 25) Dante cita Peana, epiteto di Apollo in quanto «guaritore» e «salvatore»: e *aiè Paián* era infatti il grido con cui si invocava il dio.

Ora fra le varie suggestioni che Dante sintetizzò nell'abbaiante e approssimativo linguaggio di Pluto non è improbabile che abbiano avuto un certo peso l'assonanza, la rima e la metatesi che legano *aiè Paián* e *papè Satán*: del resto, c'è forse da meravigliarsi che laggiù nel regno di Satana *Paián*, il Salvatore, si identifichi con *Satán*?



## L'ARCHETIPO MARTE ♂

| PARADISO | Corrispondenze spirituali e positive | Valenze alchemico-astrologiche | Corrispondenze materiali e negative | INFERNO | PURGATORIO |
|---|---|---|---|---|---|
| SPIRITI MILITANTI | *LOTTA PER IL BENE* | ♂ MARTE Impulsività Guerra, violenza | *IRA E ACCIDIA VIOLENZA* | IRACONDI ACCIDIOSI VIOLENTI | ACCIDIOSI IRACONDI |

### CORRISPONDENZE ANALOGICHE

Nella cosmologia Medievale la progressione dei pianeti corrisponde anche alle varie fasi della formazione dell'Io. In questa prospettiva, se la Luna rappresenta l'esperienza passiva del vivere, mentre Mercurio ne indica la percezione intellettuale e Venere la percezione affettiva, con il Sole si giunge all'autoindividuazione: il Sole è consapevolezza a contemplazione dell'Io.

Con Marte dalla fissità solare si passa all'azione; al cerchio della vitalità si sovrappone la croce dei quattro elementi ( = la terra) ad indicare che l'Io orienta le sue energie alla conquista del mondo esterno. Dalla sfera di Marte si irradiano tutte le istanze collegate all'istinto di sopravvivenza, di conservazione e di autoaffermazione: aggressività, spirito di conquista e di indipendenza, anelito alla libertà illimitata e, sul piano fisiologico, virilità intesa come potenza sessuale genesiaca.

Il pianeta rosso ispira quindi da un lato la vitalità irrazionale e combattiva, collegata al mito del sangue e della stirpe, dall'altro lo slancio irriflessivo, ignaro di calcolo e di logica, insofferente di ogni limite, e anzi proiettato alla ricerca perenne di un ostacolo con cui misurarsi.

Per antonomasia Marte è la guerra e la virilità.

Come tale del resto lo consacrano il mito e le religioni, che si tratti di Ares greco o di Marte latino o perfino del babilonese Nergal, che, seppure in modo più sinistro, ne incarna le valenze: ira, peste, guerra, fuoco e sangue.

Particolarmente rappresentativi dell'archetipo sono i miti relativi alla sua teofania, Ares, violento e invincibile dio della guerra e della distruzione e amante infaticabile.

Lo allevò Priapo, divinità fallica, che ne fece prima un danzatore, poi un guerriero[62].

E divinità guerriera e fallica è Marte anche a Roma, ove però la virilità del dio viene incanalata nel senso della paternità e della tutela della stirpe; infatti fin dalle origini è padre, naturale di Romolo, spirituale dei Quiriti.

Nel cielo di Marte Dante riprende proprio questi aspetti dell'archetipo: esalta i guerrieri della fede, e in particolare Cacciaguida, il fondatore della stirpe degli Alighieri.

Entro questi schematici confini della sfera marziale il mito greco seppe tuttavia evidenziare altri aspetti, anch'essi strettamente inerenti alle potenzialità del pianeta rosso.

Ares focoso e imprudente, accecato dalla passione per Afrodite, giace con lei nel talamo; e proprio lì Efesto, il marito tradito, lo incatena e lo espone al ludibrio degli dèi. La sfrenata aggressività marziale quando non si sublima nella sacralità della guerra si traduce in un velleitarismo inane e inconcludente; in tal caso imbestialisce nell'ira o si sfalda nell'accidia, intesa come tensione esacerbata della volontà verso un oggetto perennemente inafferrabile e destinata a sfociare in irrequieta insoddisfazione.

Ares bloccato e immobilizzato dai ceppi nel letto del suo desiderio è la rappresentazione drammatica dell'accidioso: perché, come dice Dante, l'accidia è amore «che corre al ben con ordine corrotto» (Pg. XVII, 126), e pertanto si preclude sistematicamente il godimento dell'oggetto desiderato. Per questo San Tommaso contrappone all'accidia non la sollecitudine, ma il *gaudium*, cioè il godimento del bene[63].

Come l'ira, l'accidia è spreco di volontà; o, meglio, «è la perversione di una volontà che vuole l'oggetto, ma non la via che vi conduce, e insieme desidera e sbarra la strada al proprio desiderio»[64].

Fin dai miti e dalle tradizioni più antiche a Marte si associano il ferro e il fuoco; è fratello di Efesto, il fuoco sotterraneo, e si racconta che nell'isola di Nesso si era nascosto in una «pietra divoratrice di ferro»[65], mentre raffigurazioni vascolari etrusche lo rappresentano fanciullo vicino a un recipiente in cui arde il fuoco.



Per l'alchimista Marte è il ferro, o il rosso «sangue di drago»; per l'astrologo fin dai tempi più remoti presiede alla volontà, all'aggressività, al carattere militaresco, alla potenza sessuale («l'azione di Marte rende maschi», afferma Tolomeo, *Tetrabiblos*, II 3, 44) che costituiscono i punti di forza e, contemporaneamente, di debolezza dei nativi dei segni su cui ha signoria: «A Marte furono assegnati Ariete e Scorpione, conformi alle caratteristiche distruttive e disarmoniche di Marte» (*ibid.* I 18, 6).

L'Ariete, domicilio diurno e primaverile del pianeta rosso, è il primo segno dello zodiaco, e rappresenta quindi ogni inizio (anche il viaggio iniziatico di Dante si inaugura sotto gli auspici dell'Ariete) e ogni nascita; gli corrispondono la testa e i denti.

Pressoché tutti gli astrologi fino a Dante sono concordi nell'affermare che le caratteristiche marziali si manifestano nell'Ariete in modo istintivo e incontrollato, per cui il nativo è collerico, instabile, spesso velleitario; comunque sempre bellicoso, anzi «selvaggio fiero e feroce» (*ibid.* II 3, 15), «temerario e insidioso» (*ibid.* II 3, 31).

Forti di questo convincimento i Romani cominciavano l'anno militare proprio in Marzo, mese dell'Ariete e di Marte loro protettore.

Lo Scorpione, che Tolomeo gli assegna come domicilio notturno e invernale, è l'ottavo segno, corrispondente alla casa della morte. E qui le cose si complicano, perché alcune delle stelle che costituiscono questa costellazione «si comportano come Saturno» (*ibid.* I 9, 8), pianeta di rigore, di ghiaccio, di superbia. L'ingerenza di queste influenze spiega secondo Tolomeo l'«alterigia e la cattiveria» (*ibid.* II, 3, 14) degli Scorpioni, che rispetto agli Arieti sono «più feroci, assai combattivi, carnivori, molto temerari, sprezzanti della vita» (*ibid.* II 3, 45).

Sostenute da influenze saturnine le corrispondenze di Marte in Scorpione si esplicano in modo più efficace e potente: all'intuito marziale si associa la logica di tipo saturnino, l'istintività è sorretta dalla disciplina, l'aggressività dalla strategia, l'ira dalla fredda determinazione; e la volontà di potenza persegue i suoi obiettivi con i mezzi più diretti e violenti.

Allo Scorpione per l'influsso di Marte-vitalità e dei letali effluvi saturnini si associano la morte e la sessualità; una sessualità ambivalente perché se, da un lato, «l'azione di Marte rende maschi», dall'altro Marte in posizione sfavorevole in soggetti predisposti fa sì che «si comportino sia come uomo sia come donna e si immergano nella riprovazione e nella oscenità fino a ricevere il marchio infamante che comportano tali pratiche» (*ibid.* III 15, 11).

In ogni caso, fin dai tempi di Ippocrate lo Scorpione era ritenuto segno di indipendenza, di eroismo, di resistenza, di fedeltà all'ideale, ma anche di vendetta, di rancore, di spietatezza; e «tetragono, violento e sensuale» definisce ancor oggi Elemire Zolla il nativo di questo segno, a cui assegna un «tragico cielo»[66].

Il geroglifico di Marte simboleggia nelle scienze della natura il gamete maschile, come quello di Venere rappresenta il gamete femminile.

| MARTE | |
|---|---|
| ROSSO | IRA |
| FUOCO | ACCIDIA |
| GUERRA | EROISMO GUERRIERO |
| FERRO | TIRANNIDE |
| SESSO MASCHILE | PATERNITÀ E SENSO PATERNO / IMPOTENZA |
| SANGUE | MORTE |
| TESTA E DENTI | VOLONTÀ E ARBITRIO |

## CORRISPONDENZE MARZIALI COMUNI ALLE TRE CANTICHE

### *Tra Ariete e Scorpione*

Le caratteristiche di Marte nelle tre cantiche si individuano senza difficoltà nelle zone assegnate al pianeta dalla nostra tassonomia (Pd. XIV-XVIII, Pg. XIV-XVIII, Inf. VII-XVI).

Tutti i personaggi della sfera marziale sono «impressi da questa stella forte»: oltre al caso specifico di Cangrande, che come tale è definito da Cacciaguida, tutti in generale gli iracondi, accidiosi, violenti e guerrieri dei tre mondi sono l'incarnazione dell'indole che la tipologia astrologica attribuisce a Marte.



E Dante la conosceva così puntualmente che non mancò di precisare anche i tratti più specifici che l'astrologia dei tempi suoi assegnava all'uno e all'altro dei due segni marziali, Ariete e Scorpione. Ci limiteremo qui a segnalare le caratteristiche più evidenti.

All'Ariete, a cui l'Astrologia fa corrispondere i denti, appartengono precipuamente gli iracondi; e la legge del contrappasso condanna gli iracondi a percuotersi l'un l'altro «troncandosi co' denti a brano a brano» (Inf. VII, 14); le anime più furiose, come quella di Filippo Argenti, sono addirittura condannate ad autoinfliggersi il castigo del morso:

> «e il fiorentino spirito bizzarro
> in se medesimo si volvea co' denti»
> (Inf. VIII, 62-63)

Il segno dell'Ariete appare poi sublimato nel cielo di Marte come «l'Agnel di Dio che le peccata toglie» (Pd. XVII, 33) e simmetricamente presso gli iracondi del Purgatorio come «l'agnel di Dio che le peccata leva» (Pg. XVI, 18).

Tuttavia Dante appare più attratto dal segno dello Scorpione che da Tolomeo ai tempi suoi era ritenuto possente, orgoglioso, indipendente, magnanimo, fedele, ma nel contempo spietato e sanguinario. Tanto attratto, che più di una volta nel percorrere i regni di Marte ne fa proprie le caratteritiche: quando spietatamente manifesta la sua gioia nel vedere lo strazio dell'odiato Filippo Argenti, quando fieramente tiene testa a Farinata e con sottile crudeltà gli ricorda l'«arte male appresa», o quando in cielo, davanti a Cacciaguida, esibisce una virtù prettamente scorpionica: quella di sentirsi «ben tetragono ai colpi di ventura» (Pd. XVII, 24).

Dello Scorpione sono nel contempo gli eroi crociati del cielo di Marte e i violenti che per volontà di potenza o per folle orgoglio osarono ergersi contro la legge o la persona di Dio: gli uni e gli altri guerrieri, di guerre sante o di guerre empie.

La differenza sta solo nel buono o nel «malo obietto» della loro volontà; perché, quanto ai caratteri, si potrà constatare che nella apparente varietà sono riconducibili tutti a un unico modello: quello che da Tolomeo in poi veniva catalogato come tipo «Scorpione».

Nel cielo di Marte Cacciaguida è l'immagine più positiva di tale carattere: guerriero, fedele al suo signore e ai suoi ideali, legato appassionatamente al mito del sangue e della stirpe, fiero e sdegnoso (quanto simile in tutto a Farinata degli Uberti!) spartano nei costumi, indipendente e vendicativo perfino in Paradiso («ma la vendetta / fia testimonio al ver che la dispensa», Pd. XVII, 53-54).

In corrispondenza antitetica stanno nell'Inferno personaggi che, pur marchiati negativamente dall'influenza di questo segno, conservano tuttavia una loro peculiare grandiosità; così peculiare, che invano se ne cercherebbe anche solo un'eco in altre figure dantesche. Il confronto reciproco evidenzia la costanza delle inconfondibili caratteristiche del domicilio notturno di Marte: magnanimo, fedele alla patria e agli ideali lo sdegnoso Farinata, ma succube della pulsione di morte (per via delle stelle saturnine assegnate allo Scorpione da Tolomeo), e pertanto partecipe dell'eresia di coloro «che l'anima co 'l corpo morta fanno»; «disdegnoso» e fedele anche Pier della Vigna, ma orgoglioso al punto di suicidarsi per dignità (e si noti con che coerenza il poeta lo trasforma in arbusto spinoso, proprio la pianta dello Scorpione); «dispettoso e torto» Capaneo, incapace di rinunciare all'orgoglio e alla volontà di potenza; deviati nella sessualità (e quindi bollati al «marchio infamante» previsto da Tolomeo), eppure magnanimi e fieri Ser Brunetto (e non è un caso che proprio le profezie sua e di Farinata vengano confermate da Cacciaguida) e Jacopo Rusticucci, Guido Guerra e Tegghiaio Aldobrandi (questi ultimi per di più valorosi guerrieri).

L'attribuzione allo Scorpione dei guerrieri celesti consente di cogliere e interpretare un importante e significativo messaggio dantesco.

Lo Scorpione, lo si è ricordato, è il segno della morte, ma è anche il segno della rinascita attraverso l'iniziazione guerriera o la *mors triumphalis*; in tal caso è la Fenice che risorge dalle proprie ceneri. Ecco perché i Crociati morti in battaglia cantano nel cielo di Marte l'inno «Resurgi» e «Vinci»; ecco perché la croce di Marte viene assimilata alla Galassia, che altre tradizioni iniziatiche designavano come la sede degli eroi (cfr. pag. 32); dal domicilio funesto e notturno di Marte, lo Scorpione, deve sorgere l'aquila, la stessa aquila che si alzava in volo dal rogo dell'imperatore a Roma, a simboleggiarne la divinizzazione[67].



FUOCO ROSSO

Fumoso, rosso, ardente: così è descritto Marte nel Convivio[68]; rosso, affocato, corrusco, fiammeggiante appare il suo cielo nei canti XVI-XVIII del Paradiso.

Infatti Marte accoglie il poeta con l'«affocato riso» (XIV, 86) e gli appare più rosso che mai, «più roggio che l'usato» (XIV, 87).

Anche il ringraziamento di Dante per essere salito sul pianeta è conforme al carattere focoso di Marte: è un «olocausto» (XIV, 89) di sé, e olocausto inteso nel senso letterale di «bruciare interamente», tant'è vero che tre versi dopo si parla di «ardor del sacrificio» (XIV, 92; ma cfr. anche più sopra, pag. 32).

La totale e ardente offerta di Dante è ricompensata con l'apparizione di due raggi di fuoco che formano una croce rossa e splendente, emblema dei Crociati e insieme visualizzazione del geroglifico di Marte.

Anche le anime su Marte sono come fuochi (XV, 14 e 24); arde il riso di Beatrice, arde l'affetto di Cacciaguida; la gioia fa risplendere le anime così «come s'avviva a lo spirar de' venti / carbone in fiamma» (XVI, 28-29); il desiderio è «vampa» (XVII, 7) che «fiammeggia» (XVIII, 25); e la determinazione fa balenare la luce di riflessi corruschi (XVII, 122).

In base alla tassonomia astrologica al cielo di Marte dovrebbe corrispondere nell'Inferno la città di Dite con i violenti e la fumosa palude Stigia che imprigiona iracondi e accidiosi.

E del resto come non vedere già fin dall'inizio la simmetria tra le «due fiammette» che segnalano l'arrivo di Dante alla città infernale e i due raggi fiammeggianti che ne salutano l'ascesa al cielo di Marte?

Fuoco risplendente illumina il Paradiso, fuoco fumoso balugina nell'Inferno, e sembra materializzarsi nelle torri vermiglie «a la cima rovente» (Inf. IX, 36) della «città del foco»:

...«già le sue meschite
là entro certe ne la valle cerno
vermiglie come se di foco uscite
fossero...»
(Inf. VIII, 70-73)

E Virgilio conferma:

«...Il foco eterno
ch'entro le affoca, le dimostra rosse»
(VIII, 73-74)

E le mura sono di ferro incandescente: «le mura mi parea che ferro fosse» (VIII, 78), il metallo di Marte.

In questo mondo vermiglio anche Virgilio arrossisce: per l'ira.

L'ardente e sanguigna città di Dite è di Marte fino a tutto il settimo cerchio, dal regno dell'ira a quello della violenza: dall'aggressione al sangue, dal sangue al fuoco. Di contro ai marziali celesti di rossa fiamma stanno gli iracondi che si dilaniano coi denti, le Erinni tinte di rosso sangue (e, come è noto, le Erinni si veneravano nel tribunale di Marte, l'Areopago), la Gorgone (la cui effigie era scolpita al centro delle corazze dei guerrieri). Nesso, il centauro dal sangue letale, i tiranni ribollenti nel «bollor vermiglio» del Flegetonte, gli eretici chiusi negli avelli infuocati, «sì del tutto accesi / che ferro più non chiede verun'arte» (Inf. IX, 119-120): come Ares chiuso nella «pietra divoratrice di ferro» dello scolio virgiliano? E ancora i suicidi, trasformati in arbusti sanguinanti, i violenti contro Dio e le sue leggi, sferzati dalla pioggia di fuoco.

L'iroso guardiano di questo regno di fumo e di fuoco porta un nome di fiamma: Flegiàs, da φλέγω, *flégo*, «bruciare», e un ricordo altrettanto ardente: secondo il mito, aveva incendiato il tempio di Apollo. Il ribollente e sanguigno fiume Flegetonte trae il nome dalla stessa radice.

Ed è certo ancora l'atmosfera vermiglia di Marte che suggerisce a Dante l'immagine dell'«Arbia colorata in rosso» (Inf. X, 86).

Nel Purgatorio le valenze più acri e accese del pianeta rosso si smorzano: né rosso, né fiamma, né ferro, ma solo fumo, ad avvolgere gli iracondi.





La sfera sanguigna e infiammata del pianeta rosso alimenta anche in Paradiso gli istinti aggressivi che sfociano nella guerra: guerra santa in difesa della fede ortodossa, per cui militarono i Crociati del quinto cielo, o guerra per un'altra fede, combattuta dagli eretici della Città di Dite, o guerra per una supremazia personale, a cui furono spinti i violenti.

Anche per Dante Marte è stretto sinonimo di guerra, e lo dichiara esplicitamente. C'erano i resti di una statua di Marte a uno dei capi di Pontevecchio a Firenze, perché il dio era stato il primo patrono della città. E Dante la ricorda due volte in Paradiso, nel canto centrale di quelli dedicati al pianeta rosso (Pd. XVI 47, 145-148), e simmetricamente nella sfera marziale dell'Inferno, là dove per bocca di un ignoto suicida afferma che Firenze è dilaniata da guerre continue da quando ha sostituito all'antico culto marziale la venerazione per Giovanni Battista; e ora i resti della famigerata statua sono ormai l'unico baluardo che salva la città dalla rovina:

«I' fui de la città che nel Batista
mutò il primo padrone; ond'e' per questo
sempre con l'arte sua la farà trista;
e se non fosse che 'n sul passo d'Arno
rimane ancor di lui alcuna vista,
que' cittadin che poi la rifondarno
sovra 'l cener che d'Attila rimase
avrebber fatto lavorare indarno»
(Inf. XIII, 143-150)

Un costoso baluardo, che richiede vittime umane:

«Ma conveniesi a quella pietra scema
che guarda il ponte, che Fiorenza fesse
vittima ne la sua pace postrema»
(Pd. XVI, 145-147)

Di passata osserviamo che se da un lato non stupisce che nel cielo di Marte si parli della statua fiorentina del dio, dall'altro la

puntuale ricorrenza dello stesso tema nella sfera che secondo la nostra tassonomia appartiene appunto al pianeta rosso può costituire, se mai ce ne fosse bisogno, un'ulteriore conferma alla nostra tesi.

Nel Purgatorio, incorporeo e distaccato dall'esacerbazione delle passioni, il problema della guerra e dell'aggressione si presenta nella sua istanza più originaria e concettuale: si traduce nel problema del libero arbitrio e dei suoi limiti, che sono i baluardi contro la guerra.

Ne parla, nel cerchio degli iracondi, Marco Lombardo, e precisa il concetto lo stesso Virgilio nel cerchio degli accidiosi.

Gli astri ispirano, è vero, gli istinti e gli appetiti, ma l'uomo può e deve esercitare su di essi il suo controllo: e in questo consiste il libero arbitrio. Non quindi abbandono sfrenato della volontà alle pulsioni innate, ma scelta razionale orientata verso il bene, alla quale la volontà si deve uniformare.

E a ben vedere i consigli di Marco e di Virgilio hanno un preciso riferimento alle qualità negative di Marte.

Fra le «guerre sante» ispirate dall'aggressivo pianeta ai fedeli celesti e agli infedeli infernali sta quindi la riflessione pacata sulla possibilità di regolare la bellicosità marziale, circoscrivendola entro i limiti di un libero arbitrio controllato dalla ragione.

Ma il sangue nella sfera di Marte non è solo tributo di sacrificio: è anche vincolo della stirpe, pegno sacro di continuità che lega gli avi ai discendenti.

E questa «nobiltà di sangue» (Pd. XVI, 1), motivo fondamentale dei canti marziali del Paradiso, trova la sua celebrazione anche nell'Inferno, nella persona del guerriero Farinata. Di Dante che «per la città del foco vivo sen va» gli interessa sapere solo una cosa: «Chi fur li maggior tui?».

Da quel momento i protagonisti del dialogo che segue sono le ombre evocate degli antenati dei due magnanimi. E l'augurio di Dante, ormai riconciliato con il fiero antagonista, riguarda i discendenti: «Deh se riposi mai vostra semenza» (Inf. X, 94).

Anche nel Purgatorio, seppure in termini più teorici, il motivo trova un importante sviluppo. Se Cacciaguida sancisce in Paradiso che «le schiatte si disfanno» perché il sangue decade (XVI, 76), già Marco Lombardo nel cerchio marziale del Purgatorio aveva cercato di spiegarne il motivo: non la natura corrotta, ma la «mala condotta» (Pg. XVI, 103), cioè il cattivo uso del libero arbitrio, spegne nell'inerzia le virtù avite.



### TIRANNIDE E REGNO

Marte è guerra, e guerra per il potere: pertanto nei canti dedicati a questo pianeta si esaminano le modalità con cui il potere si manifesta.

E poiché, come vuole l'astrologia, il pianeta Marte è «in esaltazione»[69] in Leone, il segno solare della regalità, se ne deve dedurre che la regalità è la forma più sublime con cui si può esercitare il potere: è sempre l'idea cara a Dante, che, a sancirne il carattere di inoppugnabile necessità, si compiace di confermarla anche con le leggi astrologiche:

> «al suo Leon cinquecento cinquanta
> e trenta fiate venne questo foco
> a rinfiammarsi sotto la sua pianta»
> (Pd. XVI, 37-39)

Nel cielo di Marte in Paradiso rifulgono dunque le immagini più rappresentative di un potere regale sacro e magnanimo, fondato sulla milizia: innanzitutto Cristo Re, che balena al centro della croce di Marte (croce a braccia uguali: Templare?); poi «lo 'mperador Currado», che di tal croce fu vessillifero; infine il vicario imperiale Cangrande, marziale anche nel segno zodiacale, in quanto «colui che 'mpresso fue, / nascendo, sì da questa stella forte / che notabili fien l'opere sue» (Pd. XVII, 76-78); colui che usò il potere con munificenza e generosità tale che perfino i suoi nemici «non ne potran tener le lingue mute» (Pd. XVII, 87).

In puntuale simmetria antitetica, nel sangue ribollente del Flegetonte stanno immersi i tiranni, degenerazione cruenta e prevaricatrice della dignità monarchica.

Dal sangue versato i primi, purificati, risorgono e vincono; i secondi ne rimangono sommersi.

Nel Purgatorio lo stesso tema si traduce nell'esaltazione dell'impero, nell'appassionata esposizione della teoria politica di Dante: il ghibellino Marco Lombardo difende con vibranti accenti la dottrina dei due soli e biasima la Chiesa che, per avere usurpato la spada imperiale, «cade nel fango» (Pg. XV, 129).

### IRA E ACCIDIA

Che i due vizi siano da attribuirsi all'influenza del pianeta rosso appare abbastanza evidente già solo per la loro congenialità con le caratteristiche dell'archetipo.

È opportuno però rilevare alcune connessioni più strettamente legate al contesto, per evidenziare ancora una volta l'organicità strutturale dell'universo dantesco.

Quanto agli accidiosi, si può rilevare che Dante fa sua la definizione tomistica dell'accidia, come equivalente all'opposto del *gaudium*; infatti i dannati si attribuiscono come prima colpa appunto la tristezza[70]:

«tristi fummo
nell'aere dolce che dal sol s'allegra
portando dentro accidioso fummo»
(Inf. VII, 121-123)

Il fumo che preme il petto agli accidiosi infernali diventa la pena degli iracondi del Purgatorio, a ribadire che per Dante i due peccati hanno origine comune.

L'ira è poi in particolare il sentimento che unisce strettamente i dannati dello Stige e i violenti della Città di Dite: l'ira vinse i primi, l'«ira folle» (Inf. XII, 49) spronò i secondi; nei primi è semplice incontinenza, nei secondi si associa alla crudeltà e alla bestialità.

Si confrontino i guardiani degli iracondi e dei violenti.

Il primo, Flegiàs:

«Qual è colui che grande inganno ascolta,
che li sia fatto, e poi se ne rammarca,
facesi Flegiàs ne l'ira accolta»
(Inf. VIII, 22-24)



Il secondo, il Minotauro, ritratto dell'ira:

«che quando vide noi se stesso morse
sì come quei cui l'ira dentro fiacca»
(Inf. XII, 14-15)

Si morde appunto come Filippo Argenti. E proprio approfittando della sua collera cieca i due poeti riescono ad eluderne la sorveglianza:

«...corri al varco;
mentre ch'è in furia è buon che tu ti cale»
(Inf. XII, 26-27)

Iracondi sono i tre centauri, designatamente Folo, «che fu sì pien d'ira» (Inf. XII, 72), iracondo Capaneo, per il quale

«nullo martiro, fuor che la tua rabbia
sarebbe al tuo furor dolor compito»
(Inf. XIV, 65-66)

Se, dunque, marziali sono gli abitatori di Dite, marziali sono per certo anche gli abitatori della palude Stigia.

Ci si può chiedere come si smorza l'ira nel Paradiso. Non si smorza: si trasforma nel vibrante sdegno di Cacciaguida.

Quanto all'accidia, «amore che corre al ben con ordine corrotto», esasperata e inane tensione della volontà marziale verso un oggetto inafferrabile, nel Paradiso la si vede risolta nel raggiungimento pieno e sicuro del bene più prezioso.

## L'ARCHETIPO GIOVE ♃

| PARADISO | Corrispondenze spirituali e positive | Valenze alchemico-astrologiche | Corrispondenze materiali e negative | INFERNO | PURGATORIO |
|---|---|---|---|---|---|
| SPIRITI GIUSTI | *GIUSTIZIA* | ♃ GIOVE Giustizia e legge | *INVIDIA FRODE* | FRAUDOLENTI | INVIDIOSI |

### CORRISPONDENZE ANALOGICHE

Mentre gli archetipi finora esaminati rappresentavano semplicemente una modalità esistenziale individuale, alla sfera di Giove si collega un modello di vita associata trasferibile nelle istituzioni civili.

Alla sua teofania nel mondo greco si deve l'istituzione del diritto paterno e virile di contro al diritto matriarcale e ginecocratico della precedente civiltà pelasgica[71].

Lo si deduce anche solo dal mito: Zeus-Giove è l'ultimogenito di Rea e di Crono (Saturno), il re degli dèi che divorava i figli neonati nel timore che crescendo lo soppiantassero. Zeus, scampato alla morte, incatenò e spodestò il padre cannibale e regnò in sua vece. Sua prima sposa fu Metis, la Sapienza; ma quando la dea stava per partorire Pallade Atena, Zeus la ingoiò, per appropriarsi le sue facoltà. E Pallade Atena nacque dalla testa di Zeus.

Grazie a Metis-Sapienza che aveva incorporato, Zeus poté instaurare la giustizia, le leggi e la gerarchia fra gli dèi.

Per questo già nell'Iliade si dice che è Zeus che affida ai re lo scettro e le leggi, di cui è garante[72].

Zeus consacra i re, ed è quindi la fonte del loro potere; Zeus, e il re che lo rappresenta, garantisce la giustizia, il diritto, la legge, che tutelano la stabilità delle istituzioni umane nell'ambito di una gerarchia, fondata sulla qualità, in cui ognuno ha il posto e la funzione che gli sono propri.

Figure simili a Zeus si trovano anche nelle religioni o nella



mitologia di altre civiltà, come il babilonese Marduk, tutore della sovranità regale, o l'ebreo Melki-Tzedek, il cui nome significa «Re Giusto», signore della città di Salem, «Pace».

Il modello divino dell'ordine olimpico corrisponde a una particolare visione del mondo fondata su un preciso sistema etico, giuridico, politico e religioso, del quale Roma, che per l'appunto canonizzò il diritto, fu la prima e più coerente interprete; non a caso l'aquila di Giove fu innanzitutto il vessillo delle legioni, a significare che la potenza dell'Urbe era fondata sulla legge, e poi dell'Impero, a sancire che l'istituzione imperiale era la trasposizione sulla terra delle leggi di Giove e, ancor più, che l'imperatore ne era il rappresentante.

Nel Medio Evo questa tendenza riaffiorò e si concretò nell'ideale ghibellino dell'Impero, che fondeva nella figura dell'imperatore sia l'autorità spirituale, conferita direttamente da Dio, che il potere temporale, essendo la prima garante del secondo. È l'ideale a cui si ispirò Dante, pur con le limitazioni impostegli dalla fede cattolica la quale, forte del motto evangelico «Date a Cesare quel che è di Cesare, a Dio quel che è di Dio», nella migliore delle ipotesi divideva i due poteri per attribuire al papa quello puramente spirituale e all'imperatore quello puramente temporale, ma di fatto poi si appropriava di entrambi. E fu proprio l'usurpazione del potere temporale ciò che scatenò l'invettiva di Dante, non la divisione dei due poteri, che anzi egli riteneva sacrosanta.

Il ghibellinismo di Dante si colloca quindi in una posizione intermedia tra i due opposti integralismi imperiale e papale: è la «teoria dei due Soli»[73].

Tuttavia, per quanto riduttiva del potere imperiale se confrontata con quella romana o con quella propriamente ghibellina, la concezione dantesca dell'impero resta comunque conforme all'ideale tradizionalmente legato alla sfera di Giove almeno per quanto riguarda la funzione del monarca: anche Dante sostiene la sacralità del principio regale al quale soltanto attribuisce la possibilità di garantire sulla terra l'applicazione della giustizia e della legge, fondamento primo e indispensabile della società civile.

In merito agli effetti del pianeta Giove la teoria astrologica nota a Dante offriva indicazioni molto significative.

Già Marziano Capella sapeva bene che Giove era il pianeta dell'equilibrio, da cui scaturivano benessere e forza vitale[74], e tale lo considera anche Dante (Cv. II, XIII, 25-27; Pd. XXII, 145-46; XVIII, 115) sulla scorta di Tolomeo: Giove «procura gloria, prosperità, ricchezza, condizioni di pace, dona salute fisica e spirituale» (*Tetrabiblos*, II, 9, 9).

Tale equilibrio sul piano sociale è frutto di una corretta composizione delle forze nelle gerarchie della collettività; e tutti gli astrologi sono concordi nell'attribuire a Giove anche i mezzi che propiziano tale armonia: ispira infatti le leggi giuste («Giove è spirito legalitario» afferma Tolomeo, *ibid.* II, 3, 19) che sanciscono il diritto dei singoli e favorisce la concordia reciproca inducendo disposizioni d'animo benevole nei confronti del prossimo.

Date queste premesse non è difficile dedurre che se Giove si presenta in posizione malefica i suoi doni si mutano nel loro opposto: «se è stravolto diventa perfidia e invidia»[75]. Il singolo rifiuta la situazione a lui assegnata nella gerarchia sociale e ambisce sfrenatamente a quella altrui (ed ecco l'invidia) fino al punto di odiare il suo prossimo e di infrangere la legge per calpestarne i diritti.

L'influenza di Giove si traduce così lapidariamente nella definizione di un astrologo del Quattrocento: *Jupiter: Miltikeit / Nid und Hass*, «Giove: Mitezza / Invidia e Odio»[76].

A Giove corrisponde lo sguardo benigno (e per questo era ritenuto propizio agli occhi) ma anche, per l'ambivalenza planetaria, quello maligno dell'invidioso; perché *in-video* in latino significa appunto «vedere di malocchio».

Presiede alla Casa Nona, e quindi al numero Nove, e al segno del Sagittario rappresentato dal centauro che incocca la freccia. Suo simbolo è l'Aquila.

| GIOVE | | |
|---|---|---|
| REGALITÀ | GIUSTIZIA | CONCORDIA CIVILE |
| IMPERO | DIRITTO | CUPIDIGIA |
| GERARCHIA | LEGGE | INVIDIA |



## CORRISPONDENZE GIOVIALI COMUNI ALLE TRE CANTICHE

### *Nell'occhio dell'Aquila*

Giove è dunque, anche per Dante, il pianeta che ispira la giustizia:

«O dolce stella, quali e quante gemme
mi dimostraro che nostra giustizia
effetto sia del ciel che tu ingemme!»
(Pd. XVIII, 115-117)

e «*Diligite iustitiam qui iudicatis terram*» è il motto che si staglia appunto sul cielo di Giove (Pd. canti XVII-XX).

Il senso, inequivocabile, è l'invito ad applicare sulla terra, cioè nelle leggi che regolano la vita civile, la Giustizia. Giustizia che nella accezione di Dante significa ciò che significava per S. Tommaso: «perpetua e costante volontà di dare a ciascuno il suo diritto»[77].

Le anime che descrivono queste parole si soffermano sulla M che conclude la parola *terram*. E anche in questo caso l'interpretazione è chiara: M è l'iniziale di Monarchia; il fatto che la si faccia coincidere con la desinenza di *terram* comunica che Dante si riferisce qui alla Monarchia come istituzione politica da attuare nella civiltà terrena.

Ma la M di Monarchia si trasforma nell'«uccel di Giove», l'aquila, il che sta a significare che nella concezione di Dante la Monarchia non è una semplice istituzione umana, ma è l'unica possibile realizzazione, nel mondo di qua, del principio divino della giustizia e della concordia rappresentato dall'aquila di Giove.

Il messaggio di Dante è quanto mai esplicito: la giustizia divina si può attuare sulla terra solo per il tramite di un'unica istituzione politica; l'Impero.

Il concetto era stato del resto già più volte e in ogni modo illustrato e ribadito nel *Convivio* e nella *Monarchia*: basti ricordare che «*Iustitia potissima est solum sub Monarchia*» (Mn. I XI, 2-3); un principio che, secondo Dante, condivideva perfino Gesù Cristo dato che per venire al mondo scelse come tempo e luogo l'Im-

pero Romano; evidentemente anche lui riteneva che «la ottima disposizione de la terra sia quando ella è monarchia» (Cv. IV, V, 3-4). Perché solo la Monarchia è in grado di imporre che si dia a ciascuno il suo diritto, evitando, grazie all'autorità del monarca e alla sua giustizia, che insorga l'invidia (Cv. IV, IV, 3).

E se, accettando la distribuzione evangelica, Dante assegna alla Chiesa le chiavi del Regno dei Cieli e all'Impero la sovranità sulla terra, la sua considerazione appare in ogni caso assai maggiore per l'Impero, dal momento che mentre il potere temporale, appannaggio dell'Imperatore, è secondo Dante inviolabile (e stigmatizza con vera ferocia ogni ingerenza della Chiesa in questa materia), al Regno dei Cieli invece si può fare violenza, «regnum coelorum violenzia pate»; e, forte di questo principio, colloca in Paradiso, nel cielo di Giove appunto, l'Imperatore Traiano e il giusto Rifeo, pagani quant'altri mai, ma chiamati lì dalla giustizia di Dio.

Una giustizia imperscrutabile, tanto che solo l'occhio dell'aquila riesce a sondarne le profondità. Giustizia ghibellina?

Quanto all'occhio dell'Aquila è necessaria una precisazione.

Dante attribuisce la «vista» sia al Sole che a Giove, ma il termine si riferisce a due facoltà differenti, o, almeno, a due diverse intensità.

Come si è visto l'occhio del Sole rappresenta la visione del mondo creato e manifesto: visione delle forme, intellettuali e materiali. Anche il «sapere» solare è al massimo un sapere intellettuale: come quello di Virgilio, il «savio gentil che tutto seppe» e di Salomone «u' sì profondo saver fu messo, se, se 'l vero è vero, a veder tanto non surse il secondo» (e anche qui il «sapere» è frutto di vedere); quel sapere, per intenderci, che all'inizio dell'Inferno è rappresentato nelle forme deteriori e profane dalla lonza, e che a metà del percorso viene simboleggiato dalla corda che Dante lancia nel baratro di Malebolge a Gerione. È «la vista che riceve il vostro mondo» (Pd. XIX, 58), la vista che non può raggiungere la profondità del principio divino: è la «corta vista» (Pd. XX, 140) rispetto a quella di Giove, che invece vede Dio e il lume occulto della sua giustizia. Giove ha l'occhio di Metis-Sapienza, sua sposa: o quello di Beatrice-Sapienza, che forse è lo stesso. Infatti nel cielo di Giove le «luci» della sua donna vincono «l'ultimo solere».



### *I violatori del diritto*

A Giove la tassonomia planetaria assegna i Fraudolenti (Inf. canti dal XVI al XXX).

Un rapporto che già il Pietrobono aveva individuato per altre vie e dava oramai per scontato: «Che le anime del cielo di Giove si contrappongono a quelle di Malebolge non occorre dimostrarlo» (nota al v. 25 Pd. XXI).

E non lo dimostra.

Citiamo il critico perché conforta la nostra tesi, ma da parte nostra riteniamo opportuna quella verifica che egli invece stimò superflua.

Giove dunque rappresenta la Giustizia divina trasferita nelle leggi umane: e i dannati di Malebolge sono quelli che violarono appunto tali leggi.

Proprio questa è la caratteristica che mentre, da un lato, li accomuna reciprocamente (pur nella varietà delle loro colpe), dall'altro li contrappone nettamente ai peccatori dei cerchi precedenti, i quali si trovano nell'Inferno non già per aver infranto regole giuridiche, ma per aver trasgredito a norme etiche o religiose: ignavi, non battezzati, lussuriosi, golosi, avari, prodighi, iracondi e accidiosi non hanno infatti commesso «ingiuria», cioè azione contraria allo *ius* e alle leggi umane.

Si trovano successivamente, in una zona che è ancora di Marte ma che comincia già a risentire dell'atmosfera di Giove, i reati di opinione in materia religiosa (eresia) e la violenza: ma i peccatori sono puniti in questo cerchio più per la causa del loro agire (il carattere violento e prevaricatore) che per gli effetti; per cui non si tratta ancora di una specifica sanzione per oltraggio a una precisa legge umana.

È quanto afferma lo stesso Virgilio quando descrive la distribuzione dei dannati (Inf. XI): la Città di Dite separa il regno dell'incontinenza da quello della malizia; e solo la malizia porta alla violazione della legge per violenza o per frode

> «d'ogni malizia, ch'odio in cielo acquista
> ingiuria è 'l fine, ed ogni fin cotale
> o con forza o con frode altrui contrista»
> (Inf. XI, 22-24)

ma i violenti, poiché agirono d'impulso, si trovano in un cerchio più alto, perché sono meno peccatori dei fraudolenti che invece premeditarono freddamente e consapevolmente i loro misfatti.

La nostra tassonomia planetaria assegna i violenti, come si è visto, alla sfera di Marte; tuttavia molte presenze nei loro tre gironi alludono già all'influenza di Giove.

Il loro iracondo guardiano, il Minotauro, è figlio putativo di Minosse, il *giudice* dell'Inferno; custodi del loro cerchio sono i centauri che, per quanto legati a Marte, rappresentano anche il simbolo del *Sagittario*, segno di Giove; il marziale Capaneo eleva proprio a *Giove* la sua impotente bestemmia; si parla specificamente dell'occultamento di *Giove* a Creta, là dove ora c'è il «Gran Veglio»; in particolare l'influsso del pianeta dell'Impero e della Giustizia traluce nella figura di Pier della Vigna, fedele consigliere dell'Imperatore ma vittima dell'*invidia*, suicida perché lo sdegno «*ingiusto* fece me contro me *giusto*» (Inf. XIII, 72) e trasformato in un albero che ha *nove* radici.

Ma il regno esclusivo di Giove è Malebolge, dove si punisce la frode; il reato da cui solo l'Impero potrebbe risanare il mondo facendosi tutore della legge.

Già Gerione, suo guardiano, appare come l'esatta contraffazione delle valenze del pianeta. Il mito lo voleva discendente della Gorgone: dal corpo decapitato di lei erano usciti Crisaor e Pegaso, e da Crisaor e Calliroe era nato appunto Gerione, il mostro alato che sullo scudo portava disegnata l'aquila. Lo sconfisse proprio il figlio di Giove, Ercole.

Per Dante è una «sozza imagine di froda» (Inf. XVII, 7): infatti «la faccia sua era faccia d'uom giusto» (XVII, 10) ma il corpo nascosto nel baratro era mostruoso e serpentino.

Gerione si contrappone in tutto all'aquila.

Come non vedere infatti la puntuale e precisa antitesi fra l'aquila, assimilata nel cielo di Giove a un falcone vigoroso che batte le ali per lanciarsi in volo a caccia, e Gerione, assimilato a un falcone stanco che, senza preda, si cala a terra?



*L'aquila*:
«quasi falcone ch'esce del cappello
move la testa e con l'ali si plaude
voglia mostrando e facendosi bello»
(Pd. XIX, 34-36)

*Gerione*:
«come 'l falcon ch'è stato assai su l'ali
che, sanza veder logoro o uccello
fa dire al falconier: "ohmé tu cali!"
discende lasso...»
(Inf. XVII, 127-130)

Malebolge, il regno dei negatori della legge e della giustizia, è simmetrico al cielo della legge e della giustizia anche in senso ideologico.

Infatti, se il cielo di Giove faceva da sfondo alla celebrazione dell'autorità imperiale, il cerchio infernale di Giove è, puntualmente, teatro di una violenta invettiva contro il principio opposto (si pensi solo ai papi simoniaci del XIX canto) e di una ripetuta rampogna contro l'imperatore Costantino (Inf. XIX, 115-117; XXVII, 94-95) al quale, secondo una credenza medievale condivisa da Dante[78] risaliva l'origine del potere temporale dei papi.

La corrispondenza è perfetta: con modalità esattamente antitetiche, come antitetici sono i due mondi, il poeta esalta nei regni di Giove l'ideale gioviale: quello dell'Impero.

### *I ciechi del Purgatorio*

La tassonomia planetaria oggetto di questo studio assegna gli invidiosi del Purgatorio all'influsso di Giove (Pg. dal XIII al XIV).

Prima di passare alla verifica è però doveroso ricordare che la collocazione degli Invidiosi ha procurato in ogni tempo a numerosi autorevoli critici gravi difficoltà.

Il Pascoli cercò di individuare la collocazione degli Invidiosi in relazione ai Cieli del Paradiso. Purtroppo si valse dell'infida scorta di una improbabile tassonomia astrologica da lui coraggiosamente

inventata (e da lui poi saggiamente abbandonata): per intenderci, quella di cui abbiamo già fatto menzione, fondata sul fallace presupposto che «l'astrologia assegnava alle sfere influssi così diversi e contrari, che Dante non aveva che trascegliere, per far sì che da ogni sfera emanasse un peccato e una virtù, un castigo e un premio, un vizio e un dono»[79].

Con così larghe premesse, anche il Pascoli «non aveva che trascegliere»: ma nonostante la sterminata gamma di congetture che una dottrina tanto aperta ed elastica gli consentiva, non gli riuscì di trovare neanche un pianeta che patrocinasse gli invidiosi, e che gli consentisse quindi di inserire anche loro nel gioco della simmetria. Fu pertanto costretto a esiliarli ai margini dell'universo astrologico, sotto l'influenza delle Stelle Fisse. Beninteso, non perché le Stelle Fisse abbiano un rapporto seppur vago con l'invidia (neanche il Pascoli arrivò a immaginare tanto), ma perché «le Stelle Fisse, che si contrapposero all'invidia, riassumono tutti gli influssi»[20].

Un'affermazione che lascerebbe stupiti persino gli astrologi, che alle Stelle Fisse non attribuirono mai tanta potenza.

Se la legge astrologica escogitata dal Pascoli si mostrò inefficace ad individuare la porzione di Paradiso destinata agli invidiosi (ai quali peraltro finora i critici non hanno ancora trovato una destinazione celeste) diversa fortuna ebbe invece il tentativo di ubicare l'angolo di Inferno da cui il pentimento li aveva scampati.

Il dilemma viene posto in questi termini: gli ultimi sei peccati del Purgatorio (ira accidia, avarizia prodigalità, gola lussuria) sono simmetrici ai primi sei peccati dell'Inferno.

Dopo una constatazione del genere ci si aspetta a buon diritto che anche i primi due trovino i loro simmetrici nell'Inferno; e invece quando si va a verificare ci si trova nella bolgia, anzi, in ben dieci bolge precedute da tre gironi e seguite da quattro zone, in tutto diciassette infausti settori dove anche a cercare con tutta la diligenza si trovano tutti i peccati, ma proprio tutti, fuorché l'invidia e la superbia.

Una così patente incongruenza comporta conseguenze assai gravi sul giudizio della Commedia e del suo autore: minaccia infatti di «rendere problematica quella simmetria tra Inferno e Purgatorio che si proponeva come prova di coerenza dottrinaria ed estetica»[81].



Davanti a un simile rischio si capisce bene perché il problema della collocazione degli invidiosi sia diventato un «pomo della discordia»[82] con cui la maggior parte dei dantisti si è trovata prima o poi a dover fare i conti.

E poiché la fatidica ubicazione rimaneva misteriosa, le soluzioni proposte in merito furono due: o l'Inferno fu composto in due tempi: e allora in un primo momento Dante avrebbe seguito il codice penale cristiano, poi, arrivato alla città di Dite, con repentina *variatio* avrebbe cambiato registro per attenersi a quello aristotelico, graziando così invidiosi e superbi; oppure gli invidiosi se ne stanno acquattati dentro alla Palude Stigia (che, come le Stelle Fisse del Pascoli, si presta a nascondere tutto). In questo caso sarebbero appunto loro che di là sotto sprigionano il fumo.

Un'interpretazione del genere fu in qualche modo autorizzata dal figlio di Dante, Pietro Alighieri, che diede origine alla *querelle* sei secoli fa: «nel fango di questa palude sono puniti gli accidiosi e gli invidiosi».

Riflettendo su tale informazione il Tommaseo congetturò che a Pietro l'avesse data suo padre, cioè Dante in persona: *ipse dixit*, e convinse a questa tesi intere generazioni[83].

È pur vero che il testo dantesco non lascia mai immaginare che esistano spazi per gli invidiosi nella Palude Stigia: ma a tutto c'è rimedio. Per farceli stare basta intervenire con una piccola correzione, e leggere «invidioso fummo» invece che «accidioso fummo», come proposero alcuni[84].

Quanto meno, la metrica è salva. L'esito dell'operazione lascia però almeno una perplessità; se la palude è occupata dagli invidiosi, dove vanno a finire gli accidiosi?

La soluzione proposta dal Pascoli per chiarire il dilemma infernale fu questa volta più apprezzabile, anche perché vi giunse senza fare ricorso a insidiose congetture astrologiche, ma attenendosi all'ordinamento descritto da Virgilio nell'XI dell'Inferno: «L'amore o carità è considerata virtù contraria all'invidia, come è manifesto a tutti. Uccidere il vincolo d'amore o fare contro la carità è dunque sì della frode in chi non si fida, sì dell'invidia. Onde si faceva più probabile per me che fossero, la detta frode e la detta invidia, una medesima colpa»[85].

Anche se si fonda sull'autorità di Virgilio, la motivazione invero è debole: se le colpe degli invidiosi sono «l'uccisione del vincolo d'amore» e il «fare contro la carità» potremmo facilmente dimostrare che delle medesime colpe si è macchiata la maggior parte dei dannati, compresi Paolo e Francesca e poi giù giù fino a Lucifero in persona; e, bisogna pur dirlo, con particolare accentuazione per quelli che praticarono la frode *contro chi si fida*, certo assai meno caritatevoli e meno amorevoli di quelli che la praticarono contro chi non si fida. Ma il Pascoli aveva già sistemato i fraudolenti contro chi si fida in simmetria con i superbi, tagliandoli fuori così da altre possibili combinazioni.

Davanti agli argomenti del Pascoli vien fatto di pensare che la scelta di Malebolge come luogo infernale dell'invidia gli sia stata dettata, prima ancora che da motivazioni morali o psicologiche, da un principio di continuità: gli «invidiosi infernali» *dovevano* seguire nell'ordine gli iracondi e gli accidiosi; pertanto, escludendo come sede la palude, già abitata da questi ultimi, non rimaneva che assegnare gli invidiosi ai Malebolge, così eterogenei da prestarsi a qualunque associazione (simili, in questo, alle Stelle Fisse) ed escogitare a posteriori argomentazioni a sostegno.

Comunque la tesi del Pascoli ebbe se non altro il merito di risolvere, bene o male, l'aporia che comprometteva nientemeno che «la coerenza dottrinale ed estetica tra Purgatorio ed Inferno»; cosicché, non certo solo, ma sicuramente anche per questa ragione, nessuno mai più ha messo in dubbio che il luogo simmetrico degli Invidiosi nell'Inferno sia, appunto, Malebolge.

Il sofferto approdo della secolare diatriba è una conclusione perfettamente coincidente con l'informazione fornita addirittura a priori dalla tassonomia astrologica oggetto del nostro lavoro; il che ci è di conforto, anche se constatiamo con rammarico che la fatica e il travaglio spesi in tale ricerca da chi ci ha preceduto sono davvero sproporzionati rispetto alla entità del problema.

Che ora passa a noi.

Potremmo fare la rima al Pascoli e, come lui, «cominciare dalla ragione astrologica»: ebbene, Dante sapeva perfettamente che Giove malefico è padre di invidia.



Con questo il dilemma sarebbe risolto.

Si potrebbe se mai aggiungere (a riprova, più che della nostra tesi, della coerenza di Dante), che l'invidia è per lui negazione potenziale della giustizia: «invidia è cagione di mal giudicio» (Cv. I, IV, 6), quindi si contrappone esattamente alla virtù gioviale. E infatti, se giusto è «chi vuole costantemente che ciascuno abbia ciò che gli spetta di diritto», ingiusto è

> «chi podere grazia onore e fama
> teme di perder per ch'altri sormonti
> onde s'attrista sì che 'l contrario ama»
> (Pg. XVII, 118)

che è la definizione dantesca dell'invidia[86].

Si potrebbe anche fare un'ulteriore considerazione, giusto per inserire l'invidia anche nel sistema politico-astrologico di Dante: l'invidia è proprio la forza distruttiva che il monarca, emblema della giustizia, è chiamato a neutralizzare prima che degeneri in infrazione alla legge.

E questo colloca senza alcuna difficoltà gli Invidiosi in perfetta simmetria antitetica con i Giusti del Cielo di Giove e gli Ingiusti di Malebolge, sospesi (come è nel carattere del Purgatorio) tra la sottomissione forzata e la trasgressione alla legge; fra la giustizia in atto del Cielo di Giove e l'ingiustizia in atto di Malebolge sta l'ingiustizia in potenza rappresentata dall'invidia.

E qui potremmo apporre il fatidico «come volevasi dimostrare» con buona pace del Pascoli, delle Stelle Fisse e soprattutto delle anime degli invidiosi, ai quali si rende noto finalmente quale cielo li accoglierà dopo l'espiazione.

Ma c'è dell'altro.

La coerenza interna che si instaura fra le tre cantiche va oltre la «ragione astrologica».

Il lettore attento della Commedia non può non accorgersi che le tre sfere gioviali (e solo quelle) hanno come emblema, come rappresentante e come protagonista il falcone.

È l'aquila di Giove, è Gerione, ma soprattutto incarna la pena degli invidiosi

«che a tutti un fil di ferro i cigli fora
e cuce sì come a sparvier selvaggio
si fa però che queto non dimora»

E nella figura del falcone dalle palpebre cucite, traducibile come «giustizia accecata» si fondono il contrappasso astrologico e quello morale: all'occhio dell'aquila e di Beatrice, che vede la giustizia, si contrappone la cecità di coloro che la giustizia non vollero vedere; *in-vidi*, guardarono di malocchio, e ora non possono più guardare.



## L'ARCHETIPO SATURNO ♄

| PARADISO | Corrispondenze spirituali e positive | Valenze alchemico-astrologiche | Corrispondenze materiali e negative | INFERNO | PURGATORIO |
|---|---|---|---|---|---|
| SPIRITI CONTEMPLANTI. EREMITI. FONDATORI DI ORDINI MONASTICI | *SOLITUDINE, CONTEMPLAZIONE, ASCETISMO PIETRA FILOSOFALE ORO* | ♄ SATURNO Rigore, contemplazione, autorità, elevazione; pietra, rigidità, ghiaccio; solitudine silenzio; Crono divoratore dei figli | *SUPERBIA, TRADIMENTO CONTRO IL PRINCIPIO DI AUTORITÀ. CRUDELTÀ. INERZIA MATERIA STATICA, GHIACCIO* | TRADITORI | SUPERBI «SPIRITI LENTI» |

Saturno nella metamorfosi ineluttabile sarà tanto il mondo esterno e pietroso quanto l'intelletto supremo e divino.

(E. ZOLLA)

### CORRISPONDENZE ANALOGICHE

Dopo l'espansione gioviale, Saturno rappresenta il limite e la contrazione: l'apertura alla dimensione sociale lascia il posto al distacco e alla solitudine saturnina, il dinamismo alla staticità, l'azione alla contemplazione.

Nel mito Saturno è il re benigno della primordiale Età dell'Oro, poi occultatosi; il dio «sotto cui giacque ogni malizia morta» (Pd. XXI, 27). Ma è anche, con il nome di Crono, il figlio ribelle, che con la falce evirò il padre Urano e si sostituì a lui, ed è a sua volta padre nefando, che divora i figli per non essere da loro spodestato. Ma l'ultimo, Zeus, viene sostituito dalla madre Rea con una pietra, che Crono ingoia; e sarà Zeus che detronizzerà il padre e lo rinchiuderà prigioniero nell'Ade.

Nella sua duplice caratterizzazione il mito collega strettamente Crono Saturno al principio di una paternità possessiva, che «divora i figli» nel senso che pretende di assimilarli a sé, o fagocitando

i loro progetti (Crono) o sottraendoli all'esperienza del male (Saturno); un padre poi occultatosi o relegato dal figlio negli Inferi del subconscio, cioè «rimosso», ma proprio per questo pericolosamente capace di caricare il figlio della sua eredità.

L'omofonia e l'analogia di caratteri fra Crono, divoratore dei figli, e Chronos, il Tempo, divoratore degli eventi da lui stesso generati, portà ad associare i due principî.

L'astrologia ravvisò i tratti di Crono-Chronos-Saturno nel pianeta più lento, più freddo, più elevato e più lontano dal sole, e instaurò nel corso dei secoli complesse catene di analogie che trasferì in categorie di caratteri e di destini umani.

Ma alle origini esisteva ancora una netta differenziazione tra la figura religiosa di Saturno come dio dell'età dell'Oro[87] e quella astrologica, che ravvisava nel pianeta solo i tratti del sinistro divoratore dei figli, tant'è vero che mentre Virgilio auspicava il ritorno del suo aureo regno, Tibullo lo definiva pianeta nefando, Orazio empio, mentre Ovidio lo designava col tetro appellativo di «vecchio dalla falce»[88].

E già prima Plutarco e Cicerone lo catalogavano come pianeta infausto.

Successivamente le dottrine astrologiche operarono una più complessa e articolata fusione tra le varie figure mitologiche e concettuali facenti capo al pianeta remoto; prevalse comunque, fino a tutto il tardo impero e oltre, la tendenza a connotarlo negativamente. In quanto pianeta più di ogni altro lontano dal sole, e quindi più di ogni altro gelido e lento, provocava sugli uomini lentezza, fiacchezza, indolenza, addirittura letargo secondo Servio[89], aspetti tradotti psicologicamente come freddezza e aridità di sentimenti; sulla terra portava ovviamente l'inverno e il ghiaccio. In quanto significatore di Crono, che per tenersi il regno divorava i figli, ispirava avidità, crudeltà disumana, misantropia, e quindi solitudine e taciturna tetraggine; ancor più rappresentava il padre, la vecchiaia, la morte.

È vero che in forza delle leggi astronomiche o in virtù delle corrispondenze mitologiche gli influssi di Saturno risultavano comunque sempre indesiderabili; si rendeva però necessaria una classificazione più rigorosa e organica che collegasse l'una all'altra le due disgraziate serie.



A tanto provvide Tolomeo, che operò la fusione definitiva tra i due ordini di effluvi malsani, condensandoli in un'unica funesta triade: Ghiaccio, Fame e Bestialità.

Saturno in posizione malefica conferisce infatti ai nati sotto la sua influenza «un aspetto brutto, sporco e bestiale» (*Tetrabiblos*, II, 3, 28), provoca sulla terra «distruzione ad opera del gelo», sugli uomini «deperimento, corruzione, esilio, carcere, affanni, paura, morte» (*ibid.*, II, 9, 5), «sui fiumi e sui mari determina in genere tempeste, naufragi, penuria e moria di pesci, sui prodotti agricoli agisce provocando carestia e distruzione dei cibi ad opera di bruchi e cavallette, alluvioni, grandinate e simili calamità, così da annientare per fame il genere umano» (*ibid.*, II, 9, 7).

Ma la sintesi di Tolomeo non fu definitiva. A demonizzare ulteriormente il grande malefico contribuì una successiva sovrapposizione mitologico-religiosa. Con la diffusione del cristianesimo la somiglianza di caratteri e di destini portò a fondere la figura di Lucifero, ribelle a Dio Padre e sprofondato nell'Inferno, con quella di Crono, eviratore del Padre e cacciato nell'Ade; e Saturno dalla sua lenta orbita glaciale si trovò da allora in poi a dispensare ai suoi «protetti» superbia luciferina e propensione a diaboliche frodi, in aggiunta a tutti gli altri guai.

Ma il ricordo mitologico della primitiva regalità ne faceva tuttavia un pianeta dei più potenti, per quanto cacciato dall'Olimpo e relegato nelle tenebre degli Inferi; del resto, bastava guardare il mondo da una prospettiva rovesciata, e Saturno infero diventava sublime. Per questo a Babilonia dapprima era stato considerato come il sostituto notturno del sole, e successivamente identificato con lo stesso Mitra-Sole, come attesta Tolomeo (*ibid.*, II, 3, 23); parimenti potente fu a Roma, dove rappresentava il grande re demoniaco dell'Ade, ispiratore occulto di magia nera e di malvagità, perennemente antitetico al principio solare.

Queste interpretazioni, congiunte agli stessi aspetti che autorizzavano gli astrologi a scolpire il profilo saturnino con tratti sempre più diabolici, costituirono anche l'origine della sua «riabilitazione».

Fu il neoplatonismo che nell'ambito della concezione panteistica riuscì a convertire in positivo l'influenza del glaciale pianeta, attribuendogli la fredda potenza della razionalità, la forza del pen-

siero puro; e poiché Saturno ruota nel cielo più alto, fu identificato con il Nous, l'Intelletto divino.

La «ricchezza occulta» cui alludeva la sua condizione di Re latente dell'Età dell'Oro venne finalmente svelata: era il tesoro della Sapienza e dell'Intelletto.

Con Porfirio e con Giamblico ebbe inizio la ricostruzione dello «spettro» saturnino, dalle tenebre della materia e della crudeltà al lume della gloria intellettuale.

Ne emerse un quadro di ambivalenze che conciliò in simmetria gli aspetti all'apparenza più disparati: la lentezza si tradusse in riflessività, la superbia in autorità, la solitudine in sacerdozio eremitico, il silenzio in contemplazione, la freddezza in raziocinio filosofico.

«Saturno dignificato rende inflessibili, profondi, pensatori, austeri, autoritari..., non dignificato rende insidiosi nei riguardi dei famigliari, odiatori dei propri figli, fraudolenti e traditori»: ecco il quadro delle ambivalenze saturnine tracciato da Tolomeo (*ibid.*, III, 14, 10-19).

Eredi della tradizione mitologica, neoplatonica, tolemaica e luciferina, i principali astrologi medievali non finirono mai di descrivere le brutture del saturnino, ma non trascurarono gli aspetti positivi:

«La sua natura è fredda, secca, amara, nera, cupa, violenta e aspra. Egli mangia molto. Presiede all'inganno, alla frode, alla solitudine, alla non socievolezza, alla sete di potere e alla superbia, all'imprigionamento, al mettere in ceppi, ai vecchi, alle morti, ai nonni, ai padri, ai profanatori di cadaveri, alla magia e ai ribelli», ma governa anche «sul discorso onesto, sulla prudenza, sulla riflessione, sull'intelligenza, sul ponderare, sul molto pensare, sul lungo riflettere e poco parlare, sui segreti, perché nessuno sa che cosa c'è in lui né egli lo dà a vedere, benché conosca ogni oscura circostanza»[90]. Così Abû Ma'šar.

La stessa commistione di concetti si ritrova in Alcabizio, da cui stralciamo qualche notazione:

«È cattivo, mascolino, presiede ai padri e agli antenati, all'onestà, al mantenere un segreto e al nasconderlo, al mangiare molto e al silenzio, al comprendere e alla facoltà di distinguere, alle cose durevoli e stabili, alla superbia, ai morti, ai maghi, ai demoni e alla gente di cattiva fama».



E questo quando è in buona posizione astrale. Altrimenti «presiede al pianto» (e «pianeta delle lacrime» lo aveva definito Vezio Valente) «all'inganno, alla solitudine, ai desideri che uccidono per la loro crudeltà, alla frode»[91].

E Guido Bonatti gli attribuisce la melanconia, la pesantezza e gravezza del corpo; il saturnino rimane anche per lui «un grande mangiatore»[92].

Cecco d'Ascoli ne lascia prevedere più sinteticamente gli effetti nella laconica definizione: «trista stella, tarda di corso».

La Tradizione Ermetica accolse l'interpretazione neoplatonica di Saturno: materia che avvolge lo spirito, Piombo che contiene l'Oro, ghiaccio che racchiude il Fuoco-che-non-brucia, Sole Nero che occulta lo Splendore, Saturno è la Pietra di fondamento dell'Opera da cui il sapiente sa suscitare la Pietra Filosofale, fonte di eternità.

La magia nera di Saturno si trasforma nel Magisterio Ermetico (cfr. sopra, pag. 56 segg.).

Ai tempi di Dante, Saturno «dignificato» è il patrono della vita contemplativa, «non dignificato» è il responsabile dei tradimenti più esecrandi.

Nell'un caso e nell'altro si è portati a condividere il giudizio che più tardi formulò Marsilio Ficino: Saturno «raramente indica una qualità e una sorte di tipo comune, ma piuttosto un uomo isolato dagli altri, divino o bestiale, beato o oppresso da estrema miseria»[93].

## IL REGNO DI SATURNO NELL'INFERNO

Mondo immobile di ghiaccio, di pietra, di silenzio. Non scorrono nemmeno le lacrime: irrigidite dal gelo.

È il vitreo lago di Saturno. I suoi confini sono quelli di una bestialità assatanata che esplode nel pasto cannibalesco di Ugolino e di Dite, i divoratori dei figli.

Ambiente e personaggi sono la traduzione precisa di tutti gli

attributi negativi che l'alchimia, l'astronomia, l'astrologia e il mito attribuiscono a Saturno: pietra e pietrificazione; staticità; ghiaccio rigore e silenzio; superbia crudeltà tradimento e lacrime; Crono cannibale e Lucifero, entrambi ribelli al Padre Celeste, entrambi re degli Inferi.

Prima di accedere a questo regno di pianto congelato si incontrano i Giganti, anch'essi immobilizzati, statici come torri nell'enorme pozzo. Tutti ribelli per superbia al principio divino: se ci fossero dubbi, basta rileggere il XII del Purgatorio, dove la giustizia di Dio li scolpisce nella pietra come esempi di superbia punita (25-34).

Sono i guardiani del lago ghiacciato da cui traspaiono «come festuca in vetro» i figli di Saturno, in quanto tali sottoposti alla sua spietata legge: anime divorate anzi tempo, mentre il loro corpo è ancora in vita.

Lago e dannati costituiscono la sinistra coreografia che prepara il lettore ad affrontare la personificazione di Saturno: il Conte Ugolino.

Lo vediamo prima nell'atto di sollevare la bocca insanguinata dal fiero pasto, e successivamente nell'atto di riaccanirsi sul teschio semidivorato. Tra l'uno e l'altro gesto, una serie di parole: «fame», «manduca», «denti», «si rose», «bestiale», «mangi», «pane», «cibo», «morsi», «carni», «manicar», che culmina nella dichiarazione: «poscia, più che 'l dolor, poté il digiuno». Significa, come vuole la maggior parte dei critici, che la fame fu più forte del dolore?

Che possibilità di raffronto può mai esistere tra due ordini di sensazioni così diverse?

No. Ugolino si è cibato dei figli, e l'arcivescovo Ruggieri, responsabile della sua nefandezza, è costretto ora a sua volta a servirgli da cibo.

È la legge del contrappasso nel regno di Saturno, profanatore di cadaveri.

Saturnina è anche l'atmosfera che grava sull'episodio.

Silenzio cupo, un impietramento che secca le lacrime («io non piangea, sì dentro impetrai») mentre si profila sempre più implacabile la trasfigurazione del padre amoroso nella maschera di Crono: «Padre, assai ci fia men doglia se tu mangi di noi» ... «Padre mio chè non m'aiuti?» ... «Poscia, più che 'l dolor, poté il digiuno».



Ugolino è prefigurazione di Dite: più sinistra, più agghiacciante, più vera dell'immagine del mostro tricipite in cui Dante sintetizza tipologie stereotipate di un Saturno-Crono-Lucifero ormai interpretato in tutte le chiavi possibili: mitologica, religiosa, astronomica, astrologica, alchemica.

Dite, luciferino per definizione, è «la creatura ch'ebbe il bel sembiante»; come Crono divora i figli; come Lucifero e Crono «contra 'l suo Fattore alzò le ciglia» (Crono alzò addirittura la falce); statico come il pianeta Saturno congela e riduce al silenzio chi lo guarda (Dante diventa «gelato e fioco», Inf. XXXIV, 22); governa su un regno di ghiaccio e di lacrime; tricipite, come i colori del Magisterio Ermetico, esprime il punto estremo dell'Opera al Nero. E a questo punto, per non ripeterci, rimandiamo il lettore alla prima parte (pagg. 57 segg. *passim*).

## IL CIELO DI SATURNO NEL PARADISO

La pietra in cielo è il seme dell'Oro

(E. ZOLLA)

È l'unico cielo in cui Beatrice non ride (Pd. XXI, 4) e in cui la musica di Paradiso si tace (XXI, 58-59).

Austerità e silenzio, per contemplare lo specchio di cristallo da cui traluce, premio della contemplazione, lo scaleo d'oro «eretto in suso» verso la Mente Divina: lo specchio di Rachele?

Per piacermi a lo specchio qui m'adorno;
ma mia suora Rachel mai non si smaga
dal suo miraglio...

(Pg. XXVII, 103-105)

Qui è la sublimazione di tutti gli stati di esistenza presieduti dal pianeta remoto.

Saturno è cristallo, perfezione della pietra; ed è per di più cristallo che racchiude l'Oro, perché Saturno «è una chiusura che rappresenta la divina essenza celeste»[94].

Quella chiusura che negli infimi gradini dell'«ordine intellet-

tuale de l'universo» (Cv. III, VII, 6) si identifica con il carcere della materia, prigione infera di Dite; e che invece per coloro a cui «la mente luce» (Pd. XXI, 100) si trasfigura nella clausura del chiostro, che chiude fuori il tempo divoratore di eventi e dà accesso alla scala che schiude la vista alla percezione di Dio, «luce intellettual piena d'amore» (Pd. XXX, 40).

Saturno è regno di monachesimo, perfezione della solitudine; di contemplazione, gemma del silenzio; di ponderazione, tesoro della lentezza; di rigore, sublimazione della rigidezza.

Al di là di Saturno si spalanca l'«abisso de l'eterno statuto» (Pd. XXI, 94-95), pozzo imperscrutabile in cui si vanificano i «perché» degli uomini: predestinazione, causalità, liberio arbitrio (leggi fittizie), ne rincorrono invano la consequenzialità arcana. E cercar di conoscerla è superbia: i Giganti che cercarono di percorrere quella scala giacciono tramortiti, sprofondati nell'abisso del pozzo infernale.

Nel mondo di Saturno si deve accettare il limite, e il mistero di là da esso, dice Pier Damiano.

E Dante?

«Sì mi prescrisser le parole sue
ch'io lasciai la quistione, e mi ritrassi»
(Pd. XXI, 103-104)

Su Saturno, il segno del segreto, l'enigma rimane tale: enigma forte.

## IL REGNO DI SATURNO NEL PURGATORIO

Tra la rigidezza del ghiaccio e il puro rigore del cristallo c'è la «pietra imaginata» che nella cornice dei Superbi fonde fissità e moto, silenzio e parola, materia e forma[95].

Racchiude il dono dell'umiltà: il concepimento di Maria, e il monito alla superbia: la cacciata di Lucifero.

L'intera cornice appare come un deserto di pietre mobili: in realtà sono trascinate dalle anime dei superbi per i quali il supplizio della pietra è strumento di espiazione.



Il contrappasso è per analogia.

La grossolana interpretazione corrente, che, ignara di Saturno, lo vuole per opposizione (poiché cercarono di elevarsi, ora sono schiacciati) non può cogliere l'affinità che per Dante legava strettamente la superbia e la pietra, Lucifero e Saturno.

E di conseguenza non può neppure individuare il motivo per cui in questa cornice ogni movimento costa (anche a Dante, che pure non è oppresso dai massi) enorme fatica; tanta, che salire le ripide scale della cornice successiva gli apparirà più agevole del percorso piano attraverso il cerchio saturnino

«ed esser mi parea troppo più lieve
che per lo pian non mi parea davanti»
(Pg. XII, 116-117)

Il motivo è inequivocabile: visibile o invisibile, qui regna Saturno, inerte, statico, paralizzante.

Lo dice anche l'angelo: passati i superbi, «agevolmente omai si sale» (Pg. XII, 93).

Pietra intermedia, il Purgatorio è anche scala intermedia: fra lo scaleo d'oro «eretto in suso» e il precipizio senza scale tra l'ottavo e il nono cerchio infernale stanno le «scalee» che con ripidissima pendenza intagliano la «ripa che cade» nella cornice dei superbi.

Rileviamo un'ultima corrispondenza particolarmente significativa: Dite-Saturno è il «reo vermo» (Inf. XXXIV, 108), e i superbi del Purgatorio sono vermi «in cui formazion falla» (Pg. X, 129), difettosi ma comunque «nati a formar l'angelica farfalla» (Pg. X, 125); il pianeta Saturno è per contro la celeste crisalide da cui traspare l'essenza aurea e divina, elemento angelico dell'uomo.

I Superbi sono dunque dichiaratamente il regno di Saturno; ma, forse a maggior ragione, sono saturnini gli «spiriti lenti» che popolano l'antipurgatorio, regno dell'attesa, del ritardo, dell'indugio, dove la moneta con cui si paga lo scotto è *il tempo*.

Saturnino in particolare è il loro guardiano, Catone, «veglio solo», padre dalla barba bianca, rigoroso, inflessibile, conoscitore delle «leggi d'abisso», alieno al mutamento («o è mutato in ciel novo consiglio...?» «più muover non mi può», Pg. I, 46 e 89).

Ed esattamente antitetica alle qualità di Saturno è la chiave che in quel mondo apre la via all'espiazione: un giunco umile e flessibile, antidoto ai vizi saturnini:

«null'altra pianta che facesse fronda
o indurasse vi puote aver vita
però ch'a le percosse non seconda»
(Pg. I, 103-105)

Si punisce qui la lentezza: nel pentimento o nell'adempimento al proprio dovere. E chi approda a questi lidi è come colto da una malìa di lentezza: Dante «va col cuore e col corpo dimora» (II, 12) e i nuovi venuti sono così disorientati da meritarsi la ruvida apostrofe di Catone:

«Che è ciò *spiriti lenti*?
Qual negligenza, quale stare è questo?
correte al monte a spogliarvi lo scoglio
ch'esser non lascia a voi Dio manifesto»
(Pg. 120-123)

Lentezza, stanchezza e solitudine sono i temi costanti del «solingo piano» fatto di rocce, di sassi e di macigni: lente da sembrare immobili le anime degli scomunicati (Pg. III, 58-61), lenti i pigri e Belacqua, «lasso» sempre Dante e pronto ad «allentar l'andare», solitario Sordello, «ombra tutta in sé romita» (VI, 72).

La lentezza è peraltro anche esaltata, sia pure in litote, se è vero che il suo opposto, la fretta, rende indecoroso ogni atto («quando li piedi suoi lasciar la fretta / Che l'onestade ad ogni atto dismaga», Pg. III, 11-12) e se è vero che il gesto «tardo» è anche «onesto», come avviene per Sordello da Goito: «o anima lombarda / come ti stavi altera e disdegnosa / e nel mover de gli occhi onesta e tarda!» (Pg. VI, 61-63).

Anche nel caso dell'Antipurgatorio è possibile instaurare un rapporto dialettico con l'Inferno e con il Paradiso.

Anche qui fa capolino Saturno, ma in forma ormai anodina; in figura di Lucifero ingannatore, è il serpente che i due angeli neutralizzano ogni sera nella valletta dei príncipi.

Esiste poi una correlazione inequivocabile, che talora si estende alle situazioni e perfino al lessico, tra i tre momenti che precedono l'entrata alle sfere di Saturno nelle tre cantiche. Prima di accedere al nono cerchio infernale Dante, inopportunamente vago di ascoltare i discorsi degli idropici, rimproverato da Virgilio si volge verso di lui «con tal vergogna» che il maestro si sente il dovere di confortarlo, cosicché le sue parole sono prima di rimprovero e poi di «medicina» (Inf. XXXI, 3). Nell'antipurgatorio è la volta di Virgilio: incantatosi anche lui, come Dante davanti agli idropici, ad ascoltare il canto che Casella indirizzava alla Donna Gentile (la Filosofia), rimproverato da Catone, si vergogna profondamente (IV, 7-9) e per fare ammenda si impegna in un discorso accorato sui limiti della ragione umana: un discorso che è coerente premessa alla trattazione di Pier Damiano in cielo:



«Matto è chi spera che nostra ragione
possa trascorrer la infinita via
che tiene una sustanza in tre persone.
State contenti, umane genti, al quia;
chè se possuto aveste veder tutto
mestier non era parturir Maria»
(Pg. III, 34-39)

In cielo, nuova curiosità di Dante (questa volta più appropriata, sulla predestinazione); blanda riprovazione dell'aquila (Pd. XX, 91-93) e risposta che dispensa a Dante «soave medicina» (XX, 141); il tema viene poi riaffrontato nel cielo di Saturno, come si ricorderà, da Pier Damiano, che sancisce i limiti della mente umana, continuando idealmente il discorso iniziato da Virgilio sulla spiaggia saturnina del Purgatorio.

## CORRISPONDENZE SATURNINE COMUNI ALLE TRE CANTICHE

Landa gelata nell'Inferno dei traditori, gelido cristallo nel Paradiso degli Eremiti, diafani entrambi: dal ghiaccio infero traspare la bestialità, dal freddo splendore celeste traluce la scala d'oro della Sapienza.

È la doppia epifania di Saturno pianeta.

Ma oltre che pianeta Saturno è anche Dio-Padre; nell'Inferno, Crono bestiale che divora i figli, in figura di Dite e di Ugolino, nel Paradiso cristallizzazione del Padre sublime: Saturno della beata Età dell'Oro, o San Benedetto.

Così nella Commedia si traduce in immagini rigorosamente polari e simmetriche l'ambivalenza di Crono.

Ma la legge dell'antitesi che regola il poema e l'universo dantesco prevede un fulcro che concilii gli opposti.

Lo cercheremo nel Purgatorio, la Cantica intermedia.

E lì, rigida e statica come il ghiaccio e il cristallo, ma opaca come la matrice e greve come la sapienza e come il peccato, sta la Pietra Saturnina, ad ingoiare sotto la sua morsa le anime dei superbi.

Una pietra lanciata su di loro dalla remota giustizia di un padre lontano, al quale i tormentati rivolgono una disperata preghiera. Come Crono rinchiuso negli Inferi e come Saturno ritiratosi fuori dal tempo nella sua beata aurea Età, anche il padre invocato dai superbi è relegato in un «altrove» inaccessibile; un «altrove» che egli stesso si è scelto per stare più vicino ad altri figli, quelli da lui prediletti:

> «O padre nostro che ne' cieli stai
> non circunscritto, ma per più amore
> ch'ai primi effetti di lassù tu hai»

Nel cerchio della Pietra il padre non è imparzialmente spietato come Crono, né imparzialmente benevolo come Saturno; prendendo da entrambi, è selettivo: ama alcuni di più, altri di meno.

La Pietra Saturnina e il Padre Assente conciliano gli opposti.

Così nella Commedia si costruisce l'asse delle antinomie.

Ma, lo si è visto, la sfera saturnina non si esaurisce nelle interpretazioni astrologiche, astronomiche, mitologiche; c'è anche quella ermetica.

E nel nome di Saturno Dante attua un'ulteriore sintesi: più sottile, più ardita, e in un certo senso più necessaria.

La pietra diventa il *trait-d'union* tra il registro ermetico e quello astrologico.

Pietra amorfa l'Inferno, Pietra-Rebis il Purgatorio, Pietra Filosofale il Paradiso nell'emblematica dell'Ermetismo; impietramento nella ghiaccia infernale, pietra dei Superbi e cristallo aurifero nel Paradiso.



La corrispondenza è evidente.

## LA PETRA DI DANTE

Queste considerazioni ci porterebbero a estendere l'analisi delle valenze di Saturno in altri componenti danteschi, e in particolare nelle *Rime Petrose* attualmente oggetto di un nostro studio di prossima pubblicazione.

Per attenerci alla Commedia è opportuno sottolineare l'importanza e la centralità di Saturno anche sotto altri aspetti.

Secondo il poeta la vita contemplativa a cui presiede il pianeta è più gradita a Dio della vita attiva, e, coerentemente, di tipo saturnino è anche il suo concetto di beatitudine celeste.

La definizione dantesca di Paradiso coincide infatti con la definizione neoplatonica di Saturno: luce intellettuale.

Anche sul piano personale Dante rivela una propensione particolare per il pianeta della pietra.

Saturno infatti nel settimo cielo fa da tramite per il passaggio alla costellazione di Dante, i Gemelli. Non certo a caso, né per obbedire a una legge astronomica, ma per una precisa volontà del poeta e contro ogni logica, perché Saturno in quel momento era nella costellazione del Leone come Dante stesso afferma (Pd. XXI, 14-15).

Il senso di questo anomalo itinerario va ricercato su un altro piano: prima di giungere alla palingenesi (rappresentata dal ritorno alla costellazione dei Gemelli, origine astrale della sua vita), il poeta deve passare attraverso Saturno, pietra di fondamento, punto focale della vita e della morte, dell'infimo e dell'eccelso, del tempo e dell'eternità.

Ma c'è forse un altro motivo, che almeno per il poeta doveva avere un peso determinante. Lo si deduce esaminando le posizioni dei pianeti alla nascita di Dante.

A partire dal 21 Maggio del 1265 e per tutta la durata del

segno dei Gemelli Saturno si trovava in Gemelli congiunto a Mercurio e al Sole[96].

Nel Medio Evo l'astrologo in possesso di questi dati ne avrebbe ricavato una messe di informazioni. Prima fra tutte, l'influenza dominante di Saturno sul carattere e sui destini del poeta: quindi austerità, contemplazione, solitudine, ecc. come sopra, e in più, inevitabilmente, superbia. E, fosse proprio «per ovra delle rote mane», o per autosuggestione, il poeta conferma la diagnosi anche per quanto riguarda la superbia, che per sua stessa ammissione è il peccato a cui si dichiara più proclive (Pg. XIII, 136)[97].

Se dunque Mercurio, il signore dei Gemelli, e Saturno, il dominante di natività, erano i pianeti centrali del suo destino, dovevano essere tali anche per il suo viaggio iniziatico e per la sua visione del mondo, cioè per la Commedia.

E, a ben vedere, le vicende del Verbo e della Pietra, del Caos e della Stella, della morte e dell'immortalità su cui si intreccia il Poema costituiscono la trasfigurazione polisemica di un unico segno celeste, la congiunzione di Mercurio e Saturno. Alla materia stessa è legato il Verbo; dalla Pietra si può suscitare un dio. *Deus ex petra*.



## *NOTE AL CAPITOLO III*

[1] Cfr. per es. C.S. SINGLETON, *La poesia della Divina Commedia*, Il Mulino, Bologna, 1978, pagg. 159-175.

[2] Sulle corrispondenze analogiche qui riportate si veda tutta la prima parte di *Femminilità e femminismo*, cit.

[3] C. KERENYI, *Prolegomeni*, cit., pagg. 192-195.

[4] E. ZOLLA, *Le meraviglie della natura*, Bompiani, Milano, 1975, pag. 195. In particolare sulla forma indoeuropea *menes mes/me* cfr. sanscrito *mas*, «mese» e «luna», greco *men*, «mese» e *mene*, «luna»; latino *mensis*, «mese» e *metior*, «misurare», *mensura*, «misura», gotico *mena*, «luna» e *meno*, «mese», antico bulgaro *mes-eci*, idem. Cfr. anche *Femminilità*, cit., pag. 44 nota 10).

[5] M. ELIADE, *Trattato di Storia delle Religioni*, cit., pag. 193.

[6] Cfr. anche C. KERENYI, *Prolegomeni*, cit., pag. 105 *passim*; «il cullarsi sul mare o l'emergere da esso simboleggia un non-essere-ancora-staccati-dal-non-essere, eppure esistere di già», o, viceversa, «un non essere ancora separati dall'esistenza e tuttavia non esistere». Pertanto la Luna e le sue epifanie e teofanie rappresentano anche, come sempre afferma il Kerényi, «il sicuro ritorno in su — cioè alla vita — della via che porta in giù — cioè alla morte».

[7] Cfr. in proposito anche M. ELIADE, *Trattato di Storia delle Religioni*, cit., pag. 209.

[8] E. ZOLLA, *Le meraviglie della natura*, cit., pag. 196.

[9] Cfr. PASCOLI, *Prose*, cit., pag. 1322.

[10] Cfr. E. ZOLLA, *Le meraviglie...*, cit. circa il significato esoterico di *Laura* nel Petrarca e le corrispondenze fra l'aria, il lauro, la gloria, ecc.

[11] O. WIRTH, *I Tarocchi*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1973, pag. 240.

[12] E. ZOLLA, *Op. cit.*, pag. 377.

[13] Come chiosa il PIETROBONO, vv. 55-57, «i voti sono manchevoli. Vuota di luce in qualche parte la Luna e fredda; e vuoti in parte i voti e tiepide le anime che in essa appariscono».

[14] C. KERENYI , *Prolegomeni*, cit., pag. 158 segg.

[15] Sulla corrispondenza analogica fra il tumulto e il principio femminile-lunare abbiamo parlato in *Femminilità*, cit., pagg. 49-50.

[16] Conformemente a quanto più sopra abbiamo illustrato, il Purgatorio corrisponde alla fase alchemica dell'Opera al Bianco, che succede alla «mortificazione» (o perdita dell'Io) dell'Opera al Nero e precede la rinascita o recupero dell'Io risvegliato a nuova coscienza dell'Opera al Rosso.

[17] Per lo più si ritiene che «Naiadi» stia per «il Laiade», cioè Edipo figlio di Laio, dotato appunto di preveggenza.

[18] C.S. Singleton, *Op. cit.*, pagg. 359-375.

[19] L. Filomusi Guelfi, *Nuovi Studi su Dante*, Città di Castello, 1911, pagg. 63-68.

[20] Purg. XXXIII, nota al verso 43 e *passim*.

[21] Cfr. per tutti M. Eliade, *Trattato di Storia delle Religioni*, cit., pag. 202 segg.

[22] W.F. Otto, *Die Götter Griechenlands*, Bonn, 1929; C. Kerenyi, *Miti e Misteri*, cit., pag. 60 segg.

[23] CIG 5953.

[24] C. Kerenyi, *Ibid.*, pag. 137.

[25] Il concetto è ampliamente sviluppato in J. Evola, *Il mistero del Graal*, Mediterranee, Roma, 1972.

[26] *Confutazione e abbattimento della falsa Gnosi*, V, 7, 29-30.

[27] Inf. IV, nota al v. 111 del Pietrobono.

[28] Riportiamo a questo proposito l'osservazione di Giorgio Antonio Riva, che rifacendosi al legame tra Hermes e il linguaggio suggerisce la corrispondenza tra *verga* e *penna*.

[29] Cfr. il mio articolo *La missione dell'Impero nel VI Canto dell'Eneide*, cit.

[30] Cfr. su «l'imagine perversa» gli studi di G. Agamben, *Stanze*, cit. È suggestiva l'associazione istituita ancora da Giorgio Antonio Riva tra l'«*imagine perversa*» che pare «due e nessuno» e la *parola*, scissa tra significante e significato; e tra il *Rebis* e il *Codice linguistico*.

[31] Cfr. G. Agamben, *Stanze*, cit., pagg. 73-120, sulla teoria dello sguardo.

[32] Cfr. Cap. II, in particolare nota 10.

[33] La maggior parte dei critici prende alla lettera la notizia del Da Buti, che Dante era frate minore, e pertanto portava il cordiglio francescano; pertanto la lonza viene interpretata come l'incontinenza dalla quale il cordiglio doveva tenere lontani. Ma Dante non parla di astenersi dalla lonza, bensì di *prenderla*; e non si capirebbe comunque come mai questo «cordiglio», incapace di accalappiare la lonza, riesca poi, al suo semplice apparire, a vincolare una fiera come Gerione.

[34] Cfr. il mio *Femminilità e femminismo*, cit., pagg. 85-89.

[35] Cfr. G. Testi, *Dizionario di Alchimia e di Chimica Antiquaria - Paracelso*, Mediterranee, Roma, 1980, s.v.

[36] Altri interpretano i colori delle tre facce di Lucifero come le tre principali razze umane: gialla gli asiatici, nera gli africani e vermiglia, chissà perché, gli europei; oppure i tre principali peccati, come vuole il Pietrobono: rossa l'invidia, gialla l'ira, nera la superbia.

[37] Anche il cristianesimo delle origini conosceva forse un battesimo di *fuoco*: S. Ambrogio (*Ps.* 118 *Serm.* XX, 12), afferma che tutti coloro che vogliono ritornare il Paradiso devono subire la prova del fuoco: *omnes oportet per ignem probari, qui in Paradisum redire desiderant*; quanto alla *scala*, basti ricordare la scala di Giacobbe, e, ancor più, il *Libro della Scala* di Maometto (che Dante certo conosceva, come sostiene Asìn Palacios). Per altre tradizioni relative al battesimo di fuoco cfr. anche J. Evola, *Esoterismo e mistica cristiana*, in *Introduzione alla Magia*, a cura del Gruppo di Ur, Mediterranee, Roma, 1971, pagg. 289-91.



[38] Cfr. in particolare sull'argomento Limojon de Saint-Didier, *La Tradition Hermétique*, Parigi, 1971, pagg. 151-152.

[39] T. Burckhardt, *L'Alchimia*, trad. ital. Boringhieri, Torino, 1961, pag. 84.

[40] Pernety, *Dictionnaire Mytho-hermétique*, pagg. 402-403.

[41] J. Evola, *La Tradizione Ermetica*, Mediterranee, Roma, 1971, pag. 161.

[42] Cfr. la nota di Pietrobono a Pg. XXV, v. 138.

[43] Cfr. Treccani, *Enciclopedia dantesca*, s.v. «arte».

[44] W. Otto, *Gli dèi della Grecia*, trad. ital. La Nuova Italia, Firenze, 1955, 3ª ed., pag. 203.

[45] *Ibid.*, pag. 313.

[46] Su questi e altri epiteti di Afrodite, cfr. C. Kerenyi, *Gli dèi e gli Eroi della Grecia*, cit., pagg. 73-74.

[47] G. Agamben, *Stanze*, cit., pag. 129.

[48] J. Evola, *La Tradizione Ermetica*, cit., pag. 36.

[49] F. Nietzsche, *La nascita della Tragedia*, trad. ital. Laterza, Bari, 1971, pag. 48.

[50] È la radice *vid* che all'aoristo significa «vedere», al perfetto, in apofonia forte, significa «sapere».

[51] F. Nietzsche, *Ibid.*, pagg. 57 e 59.

[52] Sendivogio, *De Sulphure*, Venezia, 1644, pag. 190.

[53] Braccesco, *La espositione di Geber Philosopho*, Venezia, 1551, f. 82a.

[54] J. Evola, *La Tradizione Ermetica*, cit., cita C. Della Riviera, *Il Mondo Magico degli Heroi*, Milano, 1605, pagg. 4-5.

[55] Per queste ed altre corrispondenze cfr. E. Zolla, *Le meraviglie della natura*, Bompiani, Milano, 1975, pagg. 193, 399, 379.

[56] Scholio a Virgilio, *Eneide*, 4. 377; anche sua madre, Latona, era stata trasformata da Zeus in lupa, Aristotele, *Historia Animalium*, 580a.

[57] H. Preisendanz, *Papyri Magici Greci*, 4. 1434, 2530, 2550.

[58] L. Pietrobono, Commento a *Paradiso* X, n. 110.

[59] G. Pascoli, *Prose* II, cit., pag. 1324.

[60] È l'opinione di E. Caccia, riportata in *Enciclopedia Dantesca*, Treccani, s.v. *Papè Satán papè Satán aleppe*.

[61] Fra i tanti testi di Cabala cfr. G. ENCAUSSE, *La Cabbale*, Dangles, Parigi, 1973, 3ª ed., pag. 77.

[62] LUCIANO, *De Saltatione*, 21.

[63] *Summa Theol.* II, 2, 35, citato da G. AGAMBEN, *Op. cit.*, pag. 11, n. 1.

[64] G. AGAMBEN, *Op. cit.*, pag. 11.

[65] Scholio a Virgilio, *Eneide*, 10. 763.

[66] E. ZOLLA, *Le meraviglie della natura*, cit., pagg. 324 e 325.

[67] Cfr. il mio articolo su «Arthos», Luglio, 1980, *Roma, come il mito diventa storia*.

[68] «Lo cielo di Marte... come dice Tolomeo nel Quadripartito, dissecca e arde le cose, perché lo suo calore è simile a quello del fuoco; e questo è quello per che esso pare affocato di colore, quando più e quando meno, secondo la spessezza e raritade de li vapori che 'l seguono: li quali per lor medesimi molte volte s'accendono...».

[69] Secondo la dottrina astrologica ogni pianeta ha un segno in cui è particolarmente benefico, oltre a quello del suo domicilio; tale segno è il luogo della sua «esaltazione».

[70] Del resto anche San Gregorio fondeva *tristitia* con *acedia*, riducendo così a sette i peccati capitali, che invece nell'elenco di Cassiano erano otto.

[71] Cfr. C. KERENYI, *Gli dèi e gli eroi*, cit. e il mio *Femminilità e femminismo*.

[72] *Iliade*, I, 238-9; IX, 98-99.

[73] Sul «ghibellismo» di Dante cfr. J. EVOLA, *Il mistero del Graal*, cit., pag. 162 segg.

[74] *Sidus temperamenti vivifici ac salubris, De Nuptiis*, II, 196.

[75] E. ZOLLA, *Le meraviglie della natura*, cit., pag. 381.

[76] LAZARUS SCHROETER, cit. da PANOFSKY, *Op. cit.*, pag. 238 nota.

[77] «*Perpetua et constans voluntas ius suum cuique tribuendi*» *Summa Theol.*, 2, LVIII 1.

[78] Perché aveva fatto donazione di terre a Papa Silvestro I. La faccenda fu poi dimostrata infondata dall'umanista Lorenzo Valla.

[79] *La mirabile visione*, in *Prose*, cit., pag. 1326; cfr. più sopra pag. 107.

[80] *Ibid.*, pagg. 1412-1413.

[81] Cfr. articolo di F. SALSANO, su *Enciclopedia Dantesca*, Treccani, s.v. *Invidia*, pag. 493, col. 2.

[82] *Ibid.*

[83] Condivisero l'opinione del Tommaseo, Casini, Del Lungo, Filomusi-Guelfi, ecc.

[84] Borgognoni, Faucher, Ronchetti.

[85] *Minerva Oscura*, in *Prose*, cit., pag. 45.



[86] Sicuramente tratta da Tommaso: «*ex tristitia de bono proximi quae est invidia sequitur exultatio de malo eiusdem*», *Summa Theol.*, II, II 36, 4 ad 3.

[87] Cfr. sulla figura di Saturno a Roma R. DEL PONTE, *Dei e miti italici*, ECIG, Genova, 1985.

[88] *Cicerone, De Div.*, I, 85; *Plutarco, De Is. et Osir.*, 18; *Tibullo*, I 3, 17: *sacer*; *Ovidio Ibis*, 209: *falcifer senex*; *Orazio, Carmina*, II, 17 *impius*.

[89] *Comm. in Aen.*, VI, 714.

[90] ABU MA'SAR, *Leiden*, Cod. or. 47, stralci.

[91] ALCABIZIO, Bodl. Marsh 663.

[92] G. BONATTI, *De Astronomia*, I, 3.

[93] M. FICINO, *De v. tripl.*, III, 2.

[94] J. BOEHME, *De Sign. Rerum*, IV, 22-23.

[95] Cfr. pag. 68 segg. *passim*.

[96] Secondo le effemeridi riportate in A.T. MANN, *The Round Art*, Cheltenham, 1979, pag. 234.

[97] A titolo di curiosità riportiamo l'interpretazione di Tolomeo relativa alla congiunzione Mercurio-Saturno presente nell'oroscopo di Dante: «Rende ficcanaso (*περιέργους*), curiosi, ricercatori di questioni di legge e di medicina, mistici, affiliati a sette segrete e iniziatiche» (ma anche «partecipi di cose nascoste e indicibili», *μετόχους ἀποκρύφων καὶ ἀπορρήτων*) «spacciatori di illusioni, ma in grado di raggiungere i propri scopi» (*Tetrabiblos*, III, 14, 18).

## L'ENIGMA FORTE

*αἴνιγμα τὰ ἀδύνατα συνάψαι*

(ARISTOTELE, *Poet.* 58 a)

Enigma, secondo Isidoro, «è un problema oscuro che difficilmente risulta intelligibile se non viene svelato», *est quaestio obscura quae difficile intelligitur nisi aperiatur* (Isid. I, XXXVIII 26).

Con questa accezione come enigmi si possono considerare i concetti incarnati dalle tre fiere, l'identità del Veltro e di Matelda, il significato della Gorgone, dei serpenti, di Dite, dei contrappassi, della numerologia, delle sette P, del «trasumanar» e di tutti gli altri significanti ambigui del poema.

In senso più universale, enigmi sono anche la «dottrina che si asconde» e la struttura della Commedia.

Per ognuno di questi enigmi abbiamo cercato, e forse trovato, soluzioni «intelligibili» nel senso che intende Isidoro.

Ma fino a che punto ciò che Dante chiama enigma corrisponde alla definizione di Isidoro? A tutta prima sembra che vi faccia esplicito riferimento. Enigma è infatti anche per Dante una «narrazon buia» (Pg. XXXIII v. 46) che attende una soluzione: «ma tosto fier li fatti le Naiade — che solveranno questo enigma forte» (*ibid.* 49-50).

Ma la corrispondenza si ferma qui: l'enigma di Dante è più che una *quaestio*. Il semplice ascolto della frase enigmatica non solo ottunde l'intelletto («lo 'ntelletto attuia»), ma lo pietrifica, l'ottenebra e l'abbaglia

«ma perch'io veggo te ne lo 'ntelletto
fatto di pietra, e, impetrato, tinto
sì che t'abbaglia il lume del mio detto»
(*ibid.* 73-75)

cosicché Dante deve limitarsi a «notare», «segnare» e «lasciarsi segnare» dalla parola oscura senza osare interpretarla. Quanto agli



effetti della soluzione non è detto da nessuna parte che essa renderà intelligibile l'enigma: Beatrice assicura soltanto che, a differenza della soluzione di Edipo, questa non provocherà catastrofi; i fatti stessi poi, non Dante, lo risolveranno «sanza danno di pecore e di biade» (*ibid.* v. 51).

Se ne deduce che l'enigma della Commedia, proprio come quello di Edipo, comporta un rischio; ma nella definizione di Isidoro questo rischio non è contemplato.

Forse per questo Dante lo contraddistingue. Il suo infatti non è un semplice enigma: è l'«enigma forte».

Ebbene qual è la narrazione pericolosa che Beatrice «qual Temi e Sfinge» propone a Dante?

«Non sarà tutto tempo sanza reda
l'aguglia che lasciò le penne al carro
per che divenne monstro e poscia preda;
ch'io veggio certamente, e però 'l narro,
a darne tempo già stelle propinque,
secure d'ogni intoppo e d'ogni sbarro,
nel quale un cinquecento diece e cinque
messo di Dio, anciderà la fuia...»
(Pg. XXXIII 37-44)

Che letteralmente significa: l'aquila imperiale non rimarrà a lungo senza eredi, perché ormai è vicino il momento in cui verrà per uccidere la prostituta un messo di Dio, contrassegnato con tre numeri, cinquecento dieci e cinque, che in cifre romane (le sole che conosceva Dante) è DXV.

In questo messaggio è celato l'enigma forte.

Possiamo leggere le cifre numeriche come cifre alfabetiche e far scaturire DVX da DXV con un semplice anagramma. Per le «umane genti» destinate ad accontentarsi del «quia», questo può anche valere come significato letterale, per quanto ovvio. Del resto, come sapevano i Pitagorici, «le cose sono numeri».

Si può fare un passo più avanti, e confrontare questo «cinquecento diece e cinque», DXV, cifra dell'aquila nell'enigma del Purgatorio, con il «cinquecento uno cinquanta», DIL, cifra del-

l'aquila imperiale nel cielo di Giove in Paradiso («volitando cantavano e facìensi — or D,or I,or L in sue figure», Pd. XVIII 77-78), dove si precisa che queste lettere-numeri sono anche figure (v. 86) e anche una pittura (v. 92) che contiene un nome e un verbo (e questo ci sembra un enigma ancor più forte). Al confronto risulta chiaro che le due aquile sono prefigurazione l'una dell'altra, e che DXV corrisponde a DIL, non solo per il persistere di 5-1-5, e non solo perché in entrambi i casi le cifre romane vengono assunte contemporaneamente come cifre alfabetiche a formare parole significanti (DVX la prima, e le lettere iniziali di DILIGITE la seconda), ma anche perché sia qui che là i segni numerico-alfabetici sono allusivi dello stesso concetto: l'aquila è l'emblema dell'Impero, che è fonte della giustizia. Lo dicono del resto ancora i Pitagorici: i numeri sono «forme» e «idee».

Se poi leggiamo 5-1-5 come cinquecentoquindici e andiamo a leggere il cinquecentoquindicesimo verso della Commedia vi troviamo, sempre collegati all'impero e sempre cifrati allo stesso modo, tutti i possibili «cinque». Infatti siamo al passo in cui i poeti dell'impero romano guidati da Omero accolgono Dante: «ch'ei sì mi fecer de la loro schiera» (Inf. IV 101). I primi sono Omero, Orazio, Ovidio; gli altri Lucano, Virgilio, Dante: LVD*.

Per un'ulteriore conferma possiamo ricordare che Dante assegna alla giustizia il numero 11, somma di 5-1-5: infatti nel Convivio (IV XVII 4) parla delle undici virtù secondo Aristotele, e pone la Giustizia come undicesima.

Per un «enigma normale» e privo di rischi questi excursus numerologici possono bastare: illuminano, se non altro, il significato allegorico e morale del collegamento aquila-impero-giustizia.

Ma il nostro enigma è «forte» e pericoloso.

Ritorniamo allora sui nostri passi.

Dante è al termine della seconda fase del cammino iniziatico e si predispone ad affrontare la terza ed ultima tappa: proprio *per prepararlo a questa* Beatrice è scesa dall'Empireo. Sospeso fra terra e cielo il pellegrino dell'«altro viaggio» sta dunque per spiccare il volo verso un'indicibile esperienza «transumana». Che cosa sarà l'oggetto degli insegnamenti e degli avvertimenti di colei che è venuta apposta a fargli da guida? Il pronostico sulla politica italiana del Trecento? Improbabile.

* Su alcuni di questi calcoli e sulla numerologia dantesca cfr. P. VINASSA DE REGNY, *Dante e Pitagora*, Milano 1956, p. 45.



Beatrice più ragionevolmente si riferisce all'esperienza che il poeta sta per affrontare nella tappa successiva: sulla vetta del Purgatorio Beatrice insegna a Dante il «codice» del Paradiso.

Non c'è da stupirsi se le sue istruzioni appaiono al poeta come un enigma, dato che (lo sapeva san Paolo) è proprio della condizione umana vedere *in aenigmate*, in attesa che l'accesso al mondo trascendente annulli la dissociazione tra immagine e concetto. È il Paradiso il luogo dove il *diabolon* si congiunge nel *symbolon*; il luogo in cui la molteplicità dei nomi si unifica nell'immagine significante con un processo irreversibile: le parole suscitano l'immagine, ma l'immagine non è risolvibile in parole.

Se è così, tutta la rappresentazione a cui il poeta ha assistito (Canti XXIX-XXXIII del Purgatorio) si può considerare come prefigurazione del «segno» paradisiaco. Un segno che, se ridotto all'univocità delle parole, «fu e non è» (Pg. XXXIII 34-35) perché la lettera morta uccide; un segno che è cifra, lettera e immagine nello stesso tempo, «cinquecento diece e cinque», DXV, DVX, o, come nel paradisiaco «DILIGITE IUSTITIAM», segno composto di segni e insieme figura, concetto, lettera, numero, pittura, nome e verbo. *Questo segno è l'enigma forte*; e, davanti ad esso, anche nel Paradiso Dante si limita a «notare» senza cercar di interpretare ciò che solo all'apparenza è «detto»:

> ...ed io notai
> le parti sì, come mi parver dette.
> (Pd. XVIII 90)

La parola oscura, quella di Beatrice come quella della Sfinge, è molteplicità di numeri-nomi ricondotti all'unità enigmatica a conciliare gli opposti per narrare l'indicibile vero. La sua cifra ottunde, impietrisce, abbaglia la mente.

«Quattro, due, tre»: UOMO, dice Edipo, e paga il prezzo della nominazione con la catastrofe.

«Cinquecento dieci cinque»: DVX, diciamo noi. Ma Dante non nomina né significa. Nota, segna e si lascia segnare dal vero cifrato in attesa di mutare la propria natura, di «trasumanar» (e «trasumanar significar per verba non si porìa»!) perché allora i fatti stessi, «sanza danno di pecore e di biade», risolveranno le cifre: e non in nomi, ma in visione, perché il vedere è maggiore «che 'l parlar nostro, ch'a tal vista cede» (Pd. XXXIII 56).

Enigma, dice Aristotele, è «connettere cose impossibili».

## OPERE CITATE NEL TESTO


AGAMBEN G., *Stanze*, Einaudi, Torino, 1977.

AGOZZINO F., *Fabio Planciade Fulgenzio*, Padova, 1972.

ASIN PALACIOS M., *La escatologìa musulmana en la Divina Comedia*, Madrid, 1919.

BERTHELOT M., *La Chimie au Moyen Age*, Paris, 1983; *Les Origines de l'Alchimie*, Paris, 1885.

BLOCHET A., *Les sources orientales de la Divine Comédie*, Paris, 1901.

BOLL F. BEZOLD C. GUNDEL W., *Storia dell'Astrologia*, Bari, 1977.

BOUCHÉ-LECLERCQ A., *L'Astrologie grècque*, Paris, 1899.

BURCKHARDT T., *L'alchimia*, Boringhieri, Torino, 1961.

CANTARELLA R., *Storia della Letteratura Greca*, Milano, 1962.

CAROTI S., *L'astrologia in Italia*, Milano, 1983.

CERULLI E., *Il libro della Scala*, Città del Vaticano, 1949.

COGNASSO F., *I Visconti*, Milano, 1966.

*Collection des Alchimistes Grecs*, Paris, 1887.

*Corpus Hermeticum*.

CUMONT F., *Les noms des planètes et l'astrolatrie chez les Grecs*, in «L'Antiquité classique», vol. IV, 1935.

CURTIUS E.R., *Europäisches Literatur und lateinisches Mittelalter*, Monaco, 1969.

DALAI EMILIANI M., *Il «significante poliverso» di Giorgio A. Riva*, Milano, 1983.

DEL PONTE R., *Dèi e miti italici*, Ecig, Genova, 1985.

DISERTORI B., *Il De Nuptiis Philologiae et Mercurii di Marziano Capella*, in «Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati», 1974-75.

ELIADE M., *Trattato di storia delle religioni*, Torino, 1972; *Arti del metallo e alchimia*, Torino, 1977, *Lo Sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, Roma, 1974.

ENCAUSSE G., *La cabbale*, Paris, 1973.

EVOLA J., *La Tradizione Ermetica*, Roma, 1971; *Il mistero del Graal*, Roma, 1972.

FILOMUSI GUELFI L., *Nuovi studi su Dante*, Città di Castello, 1911.

GUÉNON R., *L'ésotérisme de Dante*, Gallimard, Paris, 1957; *Considerazioni sull'esoterismo cristiano*, Studi delle Tradizioni, Firenze, 1975.

HOLMYARD E.J., *Storia dell'Alchimia*, Sansoni, Firenze, 1972.

JUNG C.G., *Psicologia della traslazione*, 1946.

KERENYI C., *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, 1972; *Miti e misteri*, Torino, 1979; *Gli dèi e gli eroi della Grecia*, Torino, 1983.
LENAZ L., *Marziano Capella*, «Cultura e Scuola» 44, 1972; *Martiani Capellae De Nuptiis Philologiae et Mercurii*, Liviana, Padova, 1975.
MINGUZZI E., *Alchimia, il cammino della potenza*, Milano, 1975; *Femminilità e femminismo*, Genova, 1981; *Dante, grande iniziato*, in AA.VV., *Maestri della letteratura fantastica*, Epidem-De Agostini, Novara, 1984; *Le iniziazioni e i misteri*, «Dimensione X» n. 9, Edipem-De Agostini, Novara, 1983; *Don Chisciotte e il mistero del Graal, ibid.* n. 7; *I pellegrini di Compostella, ibid.* n. 8; *La Commedia Ermetica*, «Arthos» n. 25; *La missione dell'Impero nel VI Canto dell'Eneide*, «Arthos», n. 20.
NIETZSCHE F., *La nascita della tragedia*, tr. it. Laterza, Bari, 1971; *Frammenti Postumi*, Mondadori, Milano, 1978; *Così parlò Zarathustra*, Rizzoli, Milano, 1965.
OTTO W.F., *Gli dèi della Grecia*, La Nuova Italia, Firenze, 1955.
PANOFSKY KLIBANSKY SAXL, *Saturno e la melanconia*, Einaudi, Torino, 1983.
PASCOLI G., *Prose*, Mondadori, Milano, 1971.
PEPIN J., *Mythe et allégorie*, Paris, 1976; *Dante et la tradition de l'allégorie*, 1969.
PERNETY A.J., *Dictionnaire mytho-hermétique*, Paris, 1758.
PREISENDANZ H., *Papyri magici Graeci*.
RIVA G.A., *Chiamami Oriente*, Ecig, Genova, in corso di pubblicazione.
SAINT DIDIER (de) L., *La Tradition Hermétique*, Paris, 1971.
SALMON G., *Bibliothèque des Philosophes Chimiques*, Paris, 1741.
SINGLETON C.S., *La poesia della Divina Commedia*, Il Mulino, 1978.
TESTI G., *Dizionario di Alchimia e chimica antiquaria*, Mediterranee, Roma, 1980.
TOLOMEO C., *Le previsioni astrologiche (Tetrabyblos)*, Mondadori, 1985.
VALLI L., *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d'Amore*, Roma, 1928.
YATES F., *Giordano Bruno e la Tradizione Ermetica*, Bari, 1981.
ZOLLA E., *Le meraviglie della natura*, Milano, 1975.

# INDICE ANALITICO

## INDICE